المنظمة العربية للترجمة

جون بيرجر



بيكاسّو
نجاحه وإخفاقه

ترجمة

د. فايز الصُيّاغ

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

بيكاسّو

نجاحه وإخفاقه

المنظمة العربية للترجمة

جون بيرجر

بيكاسّو

نجاحه وإخفاقه

ترجمة

د. فايز الصُيّاغ

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
بيرجر، جون
بيكاسّو: نجاحه وإخفاقه/ جون بيرجر؛ ترجمة فايز الصّيّاغ.
333 ص. - (آداب وفنون)
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1933-8
1. الفن - تاريخ ونقد. 2. الرسامون. أ. العنوان. ب. الصّيّاغ، فايز (مترجم). ج. السلسلة.
709.2

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 ـ 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 ـ 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: **مركز دراسات الوحدة العربية**
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 ـ 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 ـ 750085 ـ 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، تشرين الثاني (نوفمبر) 2010

الإهــــداء

أهدي هذا الكتاب إلى العزيزة آنيا، وإلى إرنست فيشر وإلى ذكرى ماكس رافائيل[1]، الناقد العظيم المنسيّ. فهؤلاء الثلاثة هم الذين أقنعوني.

(1) Max Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso: Trois études sur la sociologie de l'art* (Paris: Editions Excelsior, 1933).

المحتويات

جدول الصور

تصدير

وضعت هذا الكتاب قبل ما ينوف على عشرين سنة. وعندما صدر للمرة الأولى، عام 1965، توالت عليه الهجمات من أكثر من مكان، إن لم يكن من جميع الأمكنة، باعتباره يطرح موقفاً متغطرساً، خبيثاً تعوزه الحساسية، وفي إنجلترا، وهي بلاد الجنتلمانات، نُبذ الكتاب بوصفه فاسدَ الذوق. وكان بيكاسّو آنذاك لايزال على قيد الحياة وفي أوج عظمته. وعلى مدى الأعوام التالية استمر إصدار الكتب والمقالات التي تضفي عليه مسحة القداسة. وقد فاجأني، على نحو ما، رد الفعل الانتقادي الذي واجهه كتابي هذا. لقد اعتقدت أنني وضعت مقالة تنبض بالتعاطف مع الفنان ومع الإنسان الذي يمثله. والآن، وبعد مرور تلك السنين، ربما غدا هذا التعاطف مع بطل الحكاية التي أرويها أكثر وضوحاً.

تبدأ تلك المقالة، على سبيل المثال، بمناقشة ثروة بيكاسّو، وذلك ما كان آنذاك يعتبر ابتذالاً منافياً للذوق. وإذا قدّرنا المبالغ التي ذكرتُها آنذاك بما يعادلها بأسعار العملة الراهنة [عام 1987]، لكان علينا أن نضاعف ذاك الرقم عشر مرات على الأقل. وما إن توفي بيكاسّو [عام 1973 عن واحد وتسعين عاماً] حتى بدأت جولات مضنية من التقاضي أمام المحاكم حول ثروته. وقد شهدنا في الآونة

الأخيرة تجارب خسيسة مماثلة في أعقاب وفاة فنانين آخرين: ومنهم سلفادور دالي (Salvador Dali). وطالما ظلت الأعمال الفنية أدوات للاستثمار الصارخ في المقام الأول، فإن مثل هذه الأوضاع لابدّ أن تتكرر مرة بعد أخرى. غير أن الموضوع المهم، على كل حال، هو أن الاستلاب الذي ينطوي عليه هذا الوضع إنما يتمثل بداية في العزلة (عزلةِ مَحْرزةِ البنك الفولاذية) التي يعانيها الفنان العجوز بعد أن يتقدم به العمر. وهذه العزلة هي المنطلق الذي بدأت منه دراستي تلك. وعندما أعيد قراءتها الآن، فإنني أحس أن الزمن الذي مضى وانقضى منذئذٍ إنما أكد على كثير من النقاط التي أثرتها فيها.



بيكاسّو: صورة ذاتية. 1906

غير أن ثمة فجوة في تلك الدراسة. فعندما ألّفت هذا الكتاب، فإنني لم أنوّه بما فيه الكفاية بجملة من الأعمال النموذجية التي رسمها بيكاسّو بين عامي 1902 و1907. وبعبارة بسيطة، لقد كنت أنتظر، بفارغ الصبر، الوصول إلى المرحلة التكعيبية. وبإخفاقي في إيلاء ما يكفي من العناية لهذه الفترة المبكرة، فقد فاتني، كما أظن، واحد من المؤشرات عن طبيعة بيكاسّو الجوهرية بوصفه فناناً. لقد تلمستُ عبقريتَه، ودار حديثي حولها دون أن يتغلغل في صُلبها، وفشلتُ، بالتالي، في أن أصوغ أفكاري على نحو كافٍ، وربما بوسعي الآن أن أعوض عن هذا التقصير.

إن الرسم هو الفن الذي يذكرنا بأن الزمن والشيء الظاهر للعيان إنما يتجليان أمامنا سوياً، في وضع تزاوجي. أما المكان الذي يتجليان فيه فهو العقل البشري، الذي يستطيع أن ينسق الأحداث في متوالية زمنية وتمظهرات على هيئة عالم ظاهر للعيان. وفي اللحظة التي يتبلور فيها العنصران الزمني والمرئي، يبدأ الحوار بين الحضور والغياب. ونحن جميعاً نعيش هذا الحوار.

فلننظر سوياً إلى لوحة بيكاسّو «صورة ذاتية» المرسومة عام 1906. ما الذي يحدث في هذه اللوحة. لماذا تستطيع هذه الصورة الساكنة ظاهرياً أن تحرك مشاعرنا بهذا العمق؟

إن تعبيرات هذا الفتى، وهي لا تدعو إلى الاستغراب في شاب في الخامسة والعشرين من العمر، توحي بالوحشة والتنبّه والفضول. إنها تعبيرات يجتمع فيها الإحساس بالفقد والانتظار. غير أن ذلك هو الانطباع على المستوى الأدبي وحسب.

ولكن، ما الذي يحدث تشكيلياً؟ إن الرأس والجسد يتوجهان إلى ما هو مرئي، ومازالا يبحثان عن شكل ملموس دون أن يجداه

تماماً حتى الآن. إنهما يوشكان على استكشافه والهبوط عليه، كما يفعل طائر على سطح بيت. إن الصورة تتحرك، لأنها تمثل حضوراً يوشك على التراثي والظهور للعيان.

وتلك، من الوجهة المجازية، تجربة شائعة نوعاً ما. غير أن ما هو خارج عن المألوف هنا هو أن بيكاسّو يجد (أي يعثر على شيء ولكنه، على نحو ما، لا يتبيّنه) أساليب الرسم الضرورية للتعبير عن ذلك «التراثي» الطارئ إلى حد الاستماتة. وفي الفترة الممتدة بين عامي 1902 و1907، وهي السنوات التي أدت إلى ظهور لوحة آنسات أفينيون وأوائل الأعمال التكعيبية الأولية، رسم بيكاسّو لوحات وصوراً عديدة تعبِّر عن بوادر الأمل بتسوية قضية المرئي - وهي تسوية تمثل الضمان - الضمان الذي كان مستحيلاً قبيل ذلك - بأنه قد أخذ بالتراثي.

في هذه الصورة الذاتية أدوات تصويرية تساعد في التعبير عن لحظة التراثي تلك: الطريقة التي تندلق فيها بقع اللون اللحمية على الملامح العامة؛ التصوير الاختزالي المنقوص للظلال؛ خطوط قسمات الوجه المرسومة على الوجه لا فيه، كما لو كانت أشكالاً مرسومة على مزهرية. («إنه مثل آدم في البرهة التي أعقبت خَلْقَه وقبيل أن يأخذ أول أنفاسه»).

وقد استخدم أدوات أخرى في لوحات أخرى رسمها خلال تلك الفترة ذاتها. وأشك في أنه استخدمها استخداماً واعياً. لقد تولدت تلك الوسائل لديه عبر إيمان حدسيّ عميق الغور - إيمان يكمن في بؤرة نشاطه كرسام. إن بيكاسّو لم يقبل الواقع البصري بوصفه أمراً صميمياً أصيلاً لا محيد عنه. لقد كان، على العكس من ذلك، مدركاً على الدوام أن كل شيء يراه ربما كان قد اتخذ شكلاً آخر، وأن ثمة مئة رؤية ممكنة أخرى وراء كل مرئيٍ لم يقع عليها الاختيار بعد.

ترى، من الذي يختار أو لا يختار؟ إنه، بالطبع ليس الفنان، وليس الحضور الباحث عن شكل مرئي، كما إنه، في واقع الأمر، ليس الله في أيام الخلق الأولى. وسيبقى هذا السؤال دون جواب. بيد أن بيكاسّو، في مواجهة المرئي الماثل أمامه، وفي غمرة توقه بلوغ إجابة ما، قد بدأ يعبث بـِ مرئيات محتملة ممكنة، قبل التأكد من ضمان المرئي كما نعرفه. وكان اندفاعه الشيطاني العارم للاختراع، العميق أحياناً والضحل أحياناً أخرى، مستمدّاً من ذلك الإيمان البعيد الغور بأن المرئي، أصلاً، أمر اعتباطي.

إنه، حدسياً، قد فصل طاقة النمو عن الشيء الموجود. فأتاح له هذا الفصل أن يلعب بأُحجية ما قبل الوجود. ومن الأساليب الأخرى لوصف الحدّة الشعورية في الصورة الذاتية المرسومة عام 1906 القول بأنها صورة لحالة ما قبل الوجود، صورة تتمخض عن ولادة موضوعها.

إنني أحاول أن أوضح بالكلمات ما لا يمكن قوله أو مناقشته على نحو واضح إلا بشكل مصوَّر. غير أن تساؤلات بيكاسّو وبحثه عن ضالته المنشودة لم ترتكز على التجربة الفنية وحسب، فقد انبثقت وترسخت في سياق تجارب إنسانية أعرض بكثير، ولاسيما تلك التي تتجاوز فيها طاقة الجسد النزعات الفيزيقية المعتادة. ولهذا السبب فإن بيكاسّو كان، إلى هذا الحد، مسكوناً بصورة العاطفة المشبوبة والألم المُمضّ، وكان، إلى هذا الحد، قادراً على خلقها كذلك: صور تتجاوز فيها الطاقة ما هو موجود، صور تكشف لنا النقاب عن أن ما هو موجود، بما ينطوي عليه من نزعات، وكنا نعتبره أمراً مفروغاً منه، ليس كاملاً أو ناجزاً على الإطلاق.

لقد كان بيكاسّو هو المعلّم السيد لما هو ناقص غير مستكمَل - لا للأعمال غير المستكملة، بل لتجربة عدم الاستكمال. وإذا كان فن

الرسم معنياً بحوار يدور حول الحضور والغياب، فإن فن بيكاسّو، في أعمق حالاته، يتموضع على العتبة التي تفصل بين هذا وذاك، على باب ما هو آخذٌ بالتبلور، باب ما قد بدأ للتو، وما لم يكتمل بعد.

تشرين الأول/ أكتوبر 1987

كينزي، ميوسّي

فرنسا

فاتحة مستعارة

(مقدمة خاصة للترجمة العربية لكتاب «بيكاسّو: نجاحه وإخفاقه»)

جون بيرجر

أود، في معرض تقديم هذه الترجمة العربية لكتابي عن بيكاسّو، أن أتطرق إلى أمر حدث في العام الماضي [2009]، لأعرض لكم لوحة لم تُستنسخ في أي كتاب آخر من قبل.

لقد درج الرسامون، على مدى قرون عديدة، على استنساخ لوحات كان قد وضعها من يعتبرهم هؤلاء هم المعلمون الأساتذة والقدوة بالنسبة إليهم. والواقع أنه لا سبيل أمامنا لاكتشاف السحر الذي ينطوي عليه أي عمل فني أفضل من إنتاج نسخة عنه تقصُر، في الأحوال كافة، عن الارتقاء إلى مستوى العمل الأصلي: غير أن هذا الإخفاق بعينه يغدو وسيلة للاقتراب من تلك الروائع.

وإذا كانت المستنسخات فئة محددة الخصائص، فإن الرد أو الرَّجع على الروائع أمر آخر. فقد ردَّ بلّيني ذات مرة على مانتينيا، وردَّ تيتيان على جيورجيوني، وفان غوغ على ميليه، وسوتين على رامبرانت. وفي السنة الماضية، وقعتُ على رد خارق للعادة على لوحة بيكاسّو «غيرنيكا». وقد تولى رسم هذه اللوحة/ الردّ ثمانية وعشرون طفلاً كانوا

كلهم تقريباً من المغاربة. ويعيشون في إحدى الضواحي القاسية إلى الشمال من باريس. وكانت لوحتهم بحجم اللوحة الأصلية، وقد رسموها في الاستوديو الواقع في جادّة رو دي غراند أوغستان في وسط باريس، وهو الذي كان بيكاسّو، قبل أكثر من سبعين سنة، قد رسم فيه ما أصبح لوحته الأسطورية عن غيرنيكا. كانت أعمار الأطفال تتراوح بين خمس سنوات وإحدى عشرة سنة. وفي نطاق مشروع نظمه «مركز باري ليكتور - فيل دو باري»[1] عمل هؤلاء الأطفال في ذلك الاستوديو على مدى اثني عشر يوماً، درسوا خلالها المُستنسَخات التي جرت قبل ذلك عن اللوحة الأصلية، والاسكتشات التي كان قد وضعها بيكاسّو للوحة، والصور والمادة الفلمية المتوافرة عن الحرب الأهلية الإسبانية. وقام الأطفال أنفسهم بكل الأشغال اليدوية المتعلقة باللوحة، وباتخاذ جميع القرارات المتصلة بهذه المسألة.

وقبل أن نطَّلع على هذا الرد، يجدر بنا أن نشير إلى ما طرأ على العالم، خلال العقود السبعة الماضية، من تغيرات مهمة ذات صلة بذاك الحدث الذي دفع بيكاسّو إلى رسم تلك اللوحة: وهو قصف بلدة غيرنيكا يوم السادس والعشرين من نيسان/ أبريل عام 1937.



«غيرنيكا»، بابلو بيكاسّو (1937)

---

(1) Centre Paris Lecture - Ville de Paris.



«غيرنيكا» الأطفال المغاربة في فرنسا (2009)

في ذلك اليوم، قُتل جرّاء القصف ألف وستمئة مدني؛ من جملة سكان البلدة البالغ عددهم عشرة آلاف نسمة. ولم يكن ثمة أهداف عسكرية في البلدة. وكان هدف الفاشيين من قصف البلدة هو نشر الرعب. وقد ولّد الحادث صدمة للعالم بأسره آنذاك.

في وقت لاحق، غيّر قصف هيروشيما وذِرِسْدِن خلال الحرب العالمية الثانية، بصورة راديكالية، من طبيعة الأحداث التي تولّد الصدمة لدى الناس.

وفي أيامنا هذه، فإن ما شهدناه ونشهده في العراق، وأفغانستان، أو غزة من «أضرار لاحقة خاضعة للتعويضات» تماثل ما حدث في غيرنيكا قد غدا، بصورة رسمية، أمراً مقبولاً بوصفه من المخاطر المؤسفة في ما يسمى «الحرب على الإرهاب»! ولم تعد غيرنيكا تولّد الصدمة على الإطلاق لدى من يحكمون العالم اليوم. بيد أن الأطفال المغاربة ممن يعيشون في الدائرة التاسعة عشر في باريس قد أصيبوا بالصدمة. وهي صدمة ترجع في أصولها إلى العالم الذي وجدوا أنفسهم فيه. وها هم، بلغتهم الفرنسية المتعثرة المفككة، يعبِّرون عن بعض ما يرونه في اللوحة على النحو الآتي:

- «الدبابات تمشي جنباً إلى جنب. لأن البشر هم الذين يتولون القتل».

• «بيوت بعدها بيوت... لا شيء... النار في كل مكان. الحرب هي جَدَّةٌ خائفة، ضاعت بين البيوت التي تلتهمها النيران».

• «جمجمتان، وعين، فوق السحب. وعيون تخاف من الموت».

وجميع المقتبسات (هنا، وفي ما بعد) منتزعة من تعليقات الأطفال بعد أن تفحصوا الاسكتشات التي وضعوها بأنفسهم للوحة.

وإذا قارنّا لوحة بيكاسّو بتلك التي صنعها الأطفال رداً عليها، لاكتشفنا بأن اللوحة/ الردّ، مع اختلاف الصور الرمزية التي تضمنتها، إنما تلتزم التزاماً كاملاً بالتكوين وخطوط القوة والتوتر، في اللوحة الأصلية.

إنها، بعبارة أخرى، تحدث في الموقع نفسه، وتحت سماء مماثلة ـ «الأضرار التي لحقت باللوحة رمادية اللون». غير أن العلامات الدالة عليها مختلفة.

وكيف كان ذلك؟ لقد أشار بيكاسّو إلى أن هذه اللوحة أُرموزةٌ مَجازيّة. ولم يرد فيها ما يدل على القنابل، أو الشوارع المدمرة، أو البلدة التي داهمها القصف الجوي في إقليم الباسك. والإشارة الوحيدة إلى ذلك الحدث تحديداً إنما تتجسد في الألم الذي تكشف عنه. فالثور، والحصان الجريح، والشمعة التي يمسك بها ملاك الشجاعة، تنتمي جميعها إلى منظومة من التصويرات الرمزية التي استخدمها بيكاسّو في لوحات سابقة. وللإفصاح عن مشاعر الألم والغضب التي استولت عليه، عاد إلى التعبيرات الإسبانية التقليدية عن الفاجعة المتمثلة عادة في مصارعة الثيران. لقد طبَّق الأسماء الأُرموزية المجازية القديمة على حَدَث غير مسبوق ـ وهو قصف المدنيين في العراء في بقعة مكشوفة.

وما فعله الأطفال كان يختلف عن ذلك. إنهم يشيرون إلى قاذفات القنابل، وإلى القنابل، والبنايات المتساقطة، والدبابات. غير أن الأهم من ذلك هو أن عملاء الإرهاب الذين يصورونهم غفلٌ لا أسماء لهم. لقد اعتاد الأطفال على معايشة الحياة اليومية التي يعرفونها ويشاركون فيها، بوصفها أحداثاً لا أسماء لها.

يعود ذلك، في جانب منه، إلى أعمار هؤلاء الأطفال، لكن الأهم من ذلك أنه محصلة لما يعيشونه في حياتهم اليومية. إن عدم الاستقرار الاقتصادي، والتعصب العنصري، والبيئة المدنية المتردّية، والنزعة الاستهلاكية الكاسحة في المدن الكبرى التي يجري إقصاؤهم عنها، والأولويات التعليمية التي وُضعوا بموجبها في المرتبة المتدنية الثانية، ووحشية ما يسمى بقوى الأمن التي تتولى المحافظة على النظام ـ نقول إن مكوّنات الحياة اليومية تلك ليست واردة أو موصوفة أو معلنة في المفردات التي تستخدمها وسائل الإعلام في المجال العام أو يهتم بها الكثيرون من خبراء الاتصالات، وقضاة المحاكم، أو أغلب الزعماء السياسيين.

غير أن «فئةَ من لا أسماء لهم»، بالنسبة إلى هؤلاء الأطفال، هي الأكثر مساساً بحياتهم ممن لهم أسماء. ومن هنا، فإن رَدهم على اللوحة الأصلية لا يتضمن إشارات أرموزية ـ عدا الحمامة وقوس القزح؛ وبدلاً من ذلك، ثمة إغفالٌ وجودي، ومجرد ملاحظة عابرة لما يماثل البشاعة التي تنطوي عليها هذه المتناقضات.

تحت قوس القزح، يقرفص الفأر القاتل. أما حمامة السلام، فتشعّ في ظلمة الليل، ومع ذلك، فإنها:

● «ترى أن كل شيء قد تحطم، إنها تريد أن تخبر الناس أنها موجودة. ربما يساعد ذلك».

● «بجناحيها الواسعين، تشكل درعاً يمنع الطائرات من المرور».

• «لكن تمسك بها أذرع الأخطبوط».
• «الشر يهاجم السعادة لأن ذلك يناسب الأخطبوط».

على يسار اللوحة شكل آخر ربما تحاول الحمامة الاقتراب منه، نصفه أبيض ونصفه الآخر أسود. إنه يمسك بوردة بيده البيضاء، بينما يمسك بلهب ناري بيده السوداء. وحسبما يقوله الأطفال، فإنه:

«لا يعرف في أي صف يقف. هو يريد السلام، ويمكن أن يذهب للحرب، لأنه فعل ذلك ذات يوم».

وإلى جانب ذلك في الطرف الأيسر كذلك، وفي البقعة التي كان بيكاسّو قد رسم فيها رأس ثور، رسم الأطفال ما سموه «مقص الحرب» الذي يتراءى لنا كائناً وحشياً محدد الملامح وحضوراً لا اسم له.

إن رد الأطفال ينطلق من ساحة المعركة الخاصة بهم، وهي، بهذه الصفة، ليست بعيدة عن ساحة المعركة المتمثلة في الشوارع التي يعيشون فيها. إنهم يردّون بكل ما لديهم من طاقة. وقوس القزح، كما يقولون، يمثل جسراً.

• «هو جسر للسلام والتفاهم. جسر يفضي إلى الحرية».
• «قوس القزح الملوَّن يهزم قنابل الحرب».

إنهم ينظرون بغضب إلى حدث غير مسبوق ـ إلى ما يعيشونه هم أنفسهم ـ وهم يرفضون التساهل معه بإسباغ أسماء جاهزة عليه.

وما يريدون قولَه هو ما استعرْتُه منهم ليكون هذه الفاتحة.

جون بيرجر

تموز/ يوليو 2010

كينزي، ميوسّي ـ فرنسا

I
بيكاسّو

يتمتع بيكاسّو اليوم بثروة وشهرة لم يتمتع بمثلها فنان آخر في أي وقت مضى، فثروته أكبر من أن تحصى. وسأكتفي بذكر أحد أركانها. إنه يحتفظ بمجموعة تضم عدة مئات من لوحاته الزيتية من جميع مراحل حياته. وهذه المجموعة ـ إذا ما قيست على أساس الأسعار الجارية [في ستينيات القرن العشرين] ـ لابدّ أن تساوي مبلغاً يتراوح بين خمسة ملايين وخمسة وعشرين مليون جنيه إسترليني.

وفي سنة 1964 يبعث مجدداً إحدى لوحاته المرسومة بالألوان الترابية (وهي أقل قيمة في العادة من اللوحات الزيتية)، وحجمها قدمان في ثلاثة أقدام، بمبلغ ثمانية آلاف جنيه في أحد المزادات. وجدير بالذكر أن تلك اللوحة قد رسمها عام 1905 إبان ما يسمى بالفترة الزرقاء. ولأن بيكاسّو في تلك الآونة قد تناول موضوع الفقراء بتعاطف وتفهم، فقد لقيَت تلك الفترة حظوة لدى الأغنياء. كما إن إحدى لوحات الطبيعة الصامتة من الحجم المتوسط بيعت، على صغرها، بما ينوف على مئة ألف جنيه. وبما إن مجموعة بيكاسّو الخاصة من أعماله تضم خمسمئة لوحة على القماش على الأقل،

وهي أكبر وأهم من لوحات الطبيعة الصامتة، فإن الحد الأدنى لثروته مما لديه من لوحات سيكون خمسة ملايين جنيه على الأقل. وينبغي أن تباع هذه الأعمال بلباقة ـ لئلا تغرق الأسواق على نحو مفاجئ.

وفور انتهاء الحرب العالمية الثانية، ابتاع بيكاسّو بيتاً في جنوب فرنسا بثمن لوحة واحدة من نوع «الطبيعة الصامتة». والواقع أن بيكاسّو اليوم قد تخطى مرحلة الحاجة إلى المال، وما عليه إذا رغب في امتلاك شيء ما إلا أن يرسمه. وأصبحت هذه الحقيقة قريبة الشبه بقصة «ميداس» الأسطورية. فكل ما كان يلمسه ميداس، كان يستحيل ذهباً، وكل ما يضع بيكاسّو حوله خطاً، يصبح ملكاً له. بيد أن خرافة ميداس كانت تتضمن عنصرَي المهزلة والفاجعة في آنٍ معاً، فقد أوشك ميداس على الموت جوعاً لأنه لم يستطع أن يأكل الذهب.

لقد بلغت قدرة بيكاسّو على كسب النفوذ والثروة مثل هذه الدرجة المذهلة في أوائل العقد الخامس من القرن العشرين. وصدرت القرارات التي أثَّرت على مكانة بيكاسّو على هذا النحو الجذري عن أناس لا صلة لهم ببيكاسّو. إذ أصدرت الحكومة الأميركية قانوناً أُعفي بموجبه من الضريبة كل مواطن يهب عملاً فنياً لمتحف أميركي. وكان الإعفاء فورياً، إلا أن العمل الفني لم يكن لينتقل إلى المتحف إلا عند وفاة مالكه. وكان القصد من هذا الإجراء تشجيع استيراد الأعمال الفنية الأوروبية (فمازالت ثمة رواسب من الاعتقاد السحري بأن حيازة الفن إنما تؤكد النفوذ). أما في إنجلترا، فقد جرى تعديل القانون ـ لمقاومة تصدير الفن ـ بحيث أصبح من الممكن دفع تكاليف مراسيم الدفن على صورة أعمال فنية عوضاً عن النقود. وساعد كلا التشريعين على رفع الأسعار في قاعات البيع في جميع الأوساط المحبة للفن.

وكان هناك سبب آخر لارتفاع الأسعار. ففي أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، ارتفع مقدار الأموال المتوافرة للاستثمار إلى درجة لم يسبق لها مثيل من قبل. ذلك أن حركة الإعمار بعد الحرب، وحافز التسلح وتقوية النظم الاقتصادية المتطورة على حساب النظم الاقتصادية المتخلفة، ساعدت كلها على نشوء وضع توافر فيه رأس المال. وكان بوسع هذا العامل وحسب أن يحفز على استثمار الفن. بيد أنه كان هناك دافع إضافي في هذا المضمار ـ دافع يمكن القول إنه كان أكثر إنسانية.

لقد تبدلت إمكانيات الاستثمارات الأجنبية والاستعمارية منذ أيام ما قبل الحرب، وأصبحت مجاميع المبالغ المستثمرة الآن أضخم من أن تسمح للمستثمر العادي الفرد بأن يتخذ قرارات فردية. فما عليه آنذاك إلا أن ينيط مهمة الإشراف على رأسماله بمجموعة من المستثمرين منظمة للغاية. ومن ثم تغدو رأسمالية الاحتكار مجهولة الهوية بالنسبة إلى المستثمر العادي. ومن هنا كان ثمة مستثمرون يتطلعون ـ بشكل جانبي ـ صوب مجال استثمار يهيئ لهم فرصة المتعة والإثارة الشخصيتين، ويشعرهم بالأمان في الوقت ذاته. وهكذا أصبح الفن ـ في ذلك الوقت تقريباً ـ يشغل في حياة بعض الأشخاص المكانة نفسها التي كانت تشغلها السكة الحديد في أميركا الجنوبية أو المعلبات البوليفية، أو مزارع الشاي في سيلان.

وفي غضون عشر سنوات، ارتفعت الأسعار في قاعات بيع الأعمال الفنية بنسبة عشرة أضعاف على الأقل.

بيد أن بيكاسّو كان غنياً قبل العقد الخامس من ذلك القرن. فقد شرع السماسرة في شراء لوحاته عام 1906. وفي عام 1909، استخدم فتاة ترتدي ثوباً وقبعة مميزين لإدارة شؤونه. وعندما رسم صورة على

حائط مكلس في (بـروفانس) عام 1912، راودت سمساره فكرة إزالة الحائط وإرسال القطعة المرسومة بكاملها إلى باريس حيث يقوم الخبراء بوضعها في إطار خشبي عام 1919 وانتقل بيكاسّو إلى شقة واسعة في واحد من أرقى أحياء باريس. وفي عام 1930، ابتاع قصر بـواجيلو (Château de Boisgeloup) الذي يعـود تاريخه إلى القرن السابع عشر، واتخذه منزلاً ينتجعه بين حين وآخر.

لقد تحرر بيكاسّو ـ منذ أن بلغ الثامنة والعشرين ـ من الهموم المالية. وبعد الثامنة والثلاثين أصبح ثرياً. أما بعد الخامسة والستين فقد أصبح مليونيراً.



(1) قصر بواجيلو، نورماندي

وازدادت سمعته ذيوعاً على نحو مواز لتعاظم ثروته، بل إنها سبقتها في الأصل: فإن سمعة بيكاسّو بين أصدقائه وزملائه الفنانين هي التي استرعت انتباه السماسرة إليه. أما اليوم فإن ثروته هي التي تساعد على اتساع شهرته.

لقد غدا اسمه معروفاً لدى من يجهلون أسماء رؤساء وزاراتهم. وهو مشهور في إنجلترا شهرة رافائيل (Raphael) في إيطاليا، ومشهور في فرنسا شهرة روبسبيار (Robespierre). ويذهب أحد أصدقائه، وهو الناقد جورج بيسّون (Georges Besson)، إلى أبعد من ذلك إذ يقول: «ليس ثمة ما هو أكثر مجازفة من محاولة تعريف بيكاسّو الإنسان. .. فهو أشهر من بوذا، ومن مريم العذراء، وأكثر زئبقية من حشد الناس». وفي ذلك، كما هي الحال مع أصدقاء بيكاسّو اليوم، مبالغة لا تحتمل الشك غير أن من المؤكد أنه ما من رسام آخر تمتع بذيوع الصيت هذا بين مثل هذا العدد الكبير من الناس.

إن التفسير التقني لذلك إنما يكمن في وسائط الإعلام الجماهيرية. فما إن يتم انتقاء شخص ما، لسبب أو لآخر، حتى تقوم هذه الوسائط بمضاعفة جمهوره من الألوف إلى الملايين. وفي حالة بيكاسّو، عمل هذا التحول على تغيير ثقل شهرته. فهي ليست كشهرة ميليه (Millet) في فرنسا، أو ميليز (Millais) في إنجلترا قبل ثمانين عاماً. فقد اشتهر هذان لأن لوحتين أو ثلاثاً من أعمالهما نالت حظوة سريعة لدى الجمهور، فاستنسخت عنها الصور وزيِّنت بها ملايين البيوت. إن عنوانَيْ اللوحتين الكرز الناضج (Cherry Ripe) والملاك (The Angelus) كانا أكثر ذيوعاً من اسم الرسام. أما إذا نظرنا إلى الموضوع على صعيد عالمي اليوم فإننا لا نجد أكثر من واحد في المئة ممن يعرفون اسم بيكاسّو يستطيع أن يميز لوحة واحدة من لوحاته.

ولن نجد فناناً آخر يضاهي بيكاسّو شهرة سوى تشارلي تشابلن (Charlie Chaplin). على أن تشابلن، شأنه شأن الرسام في القرن التاسع عشر، اشتهر نتيجة لشعبية إنتاجه. والواقع أن قصصاً كثيرة تروى كيف أن جمهوره قد أصيب بخيبة الأمل عندما رأى تشابلن الحقيقي، لأنه كان يتوقع رؤية تشارلي كامل العدة، بشاربيه وعصاه. إن الفنان ـ أو على الأصح فنه ـ قد غدا أهم بكثير من الرجل في

حالة تشابلن. أما في حالة بيكاسّو، فإن الرجل - الشخصية قد دفع بفنه إلى الظل. ولم يحن الوقت بعد لنفسر كيف حدث ذلك، إلا أننا سنعود إلى هذه النقطة غير مرة.



(2) بيكاسّو وفرانسواز غيلو في غولف جوان، 1948

وربّ قائل بأن معرفة الاسم لا ترقى إلى معرفة الشخصية. لكن كل ما يمكن تذكره لابدّ أن يستلزم المتداعيات ويجتذبها.

والمتداعيات التي تحيط باسم بيكاسّو هي التي تخلق أسطورته الشخصية: إن بيكاسّو رجل عجوز مازال بوسعه أن يتزوج الصبايا... بيكاسّو عبقري... بيكاسّو مجنون... بيكاسّو أعظم الفنانين الأحياء... بيكاسّو ثري عديد الملايين... بيكاسّو شيوعي... إنتاج بيكاسّو هراء في هراء وبوسع طفل أن يبذه... بيكاسّو يضحك على ذقوننا... وإذا كان بوسع بيكاسّو أن يتدبر أموره مع كل ذلك، فحظاً سعيداً له! ذلك هو معدل ما تستخلصه من مجموع الانطباعات التي ترتبط بالاسم في أوروبا. أما التناقضات الصارخة فممكنة ـ بل ضرورية ـ لأنه لا يفترض في المنطق اليومي أن يطبق ـ وينبغي أن لا يطبق ـ على الشخصيات الأسطورية.

هل تظنون أنني أبالغ؟ في غضون العقود الخمسة الأخيرة، وتحت وطأة الضغوط اللاإنسانية في المجتمع البورجوازي، نشأ واستفحل ظمأ رهيب لكل ما هو غير معقول. إن جيم سابارت (Jaime Sabartes) هو رفيق بيكاسّو طيلة حياته، وهو بمثابة المؤرخ شبه الرسمي لسيرته. هذه هي الطريقة التي يُدخل بها جيم سابارت بيكاسّو الإنسان عالم الآلهة الأسطوري:

(لو كان بوسع بيكاسّو أن يعوق مسيرة الزمان، فسوف تتوقف كل الساعات، وسوف يفنى الزمن، وتنتهي الأيام. وسيتَعين على الأرض أن تكف عن الدوران وتنتظره إلى أن يغير فكره. وإذا كان هو الذي أوقفها حقاً فإن الكرة الأرضية ستنتظر من دون جدوى. هكذا وُجد بيكاسّو، وهكذا سيبقى. فذلك ضروري لسعيه الحر إلى قدره)[1].

---

(1) أخذت هذه العبارة، والمقتبس الوارد في صفحة لاحقة، من واحد من الكتب الأكثر شيوعاً والأعلى كلفة عن بيكاسّو: Wilhelm Boeck and Jaime Sabartés, *Picasso* (Thames & Hudson; London: Stuttgart Printed, 1961).

وقد يبدو هذا الكلام مذهلاً من الوهلة الأولى. ومع ذلك فإن رأي الخبراء في بيكاسّو مماثل في جوهره للرأي الشائع بين عامة الناس. إن الخبراء ليعجبون بفن بيكاسّو. إلا أنهم يهتبلون كل فرصة ممكنة لتصويره على أنه شخص آخر غير الفنان ـ أو أكثر منه.

كتب الشاعر الإسباني رامون خوميز دو لا ثيرنا (Ramón Gomez de la Serna) (1891 ـ 1963) عن صديقه عام 1932 يقول:

(في ملقا، وهي مسقط رأسه، وجدت تفسيراً لماهية بيكاسّو، وأدركت إلى أي مدى هو مصارع ثيران ـ والغجر هم أبرع مصارعي الثيران ـ وكيف أنه في كل ما يفعل إنما يصارع الثيران في واقع الأمر).

وكتب جان كوكتو (Jean Cocteau) (1889 ـ 1963) في أواخر العقد الخامس:

(إن موكباً من الأشياء يتوالى في يقظة بيكاسّو، وهي تؤدي له فروض الولاء والطاعة على نحو ما كانت الوحوش تطيع أورفيوس. هكذا يلذُّ لي تقديمه: إنه ما إن يضع يده على شيء جديد حتى يروضه، فيتخذ شكلاً لا يمكن إدراكه إذا ما نظرنا إليه بعين العادة. إن ساحر الأشكال هذا، إنما يتخفى في زي مَلك جامعي الخِرق الذي لا يَني يكنس الشوارع في سبيل الحصول على شيء يفيد منه).

إنني أميل أكثر من أغلب النقاد إلى تقدير صعوبة الكتابة بالكلمات عن فن الرسم. وأدرك الحاجة إلى استعمال الصورة والاستعارات. غير أن الصور التي استعملها جميع أصدقائه إنما تنتقص من قدر فن الرسم ذاته. وما إن يوغل المرء في قراءتها حتى

يتفاقم إحساسه بأن أعمال بيكاسّو الفعلية ليست إلا عَرَضاً طارئاً. وها نحن نرى أحد أصدقائه ـ وهو النحات الإسباني مانولو هيوغل (Manolo Huguel) (1872 ـ 1945) ـ يقول بكل بساطة: إن الرسم بالنسبة إلى بيكاسّو قضية جانبية كما ترون، وربما أوحى هذا القول بمعنى أفضل لو كانت لبيكاسّو اهتمامات عديدة أخرى بحيث وزع طاقاته ما بين الرسم والنشاطات المختلفة. وسيكون لها معنى أفضل أيضاً لو أن بيكاسّو كان رجلاً اجتماعياً جداً عبَّر عن نفسه بشكل أساسي من خلال علاقاته مع الآخرين. لكن الأمر ليس كذلك إطلاقاً. إنه رجل صادق العزيمة وخالص النية، يعمل كما لو كان مصاباً بمسّ، وتكاد جميع ارتباطاته تخضع لمتطلبات فنه.

ما هو التفسير إذاً؟ إن بيكاسّو مندهش من قدرته على الخلق، ومكرس نفسه لها. إن ما يخلقه ـ أي الإنتاج الناجز ـ يكاد يكون عرضياً. ويصدق ذلك بطبيعة الحال على جميع الفنانين، واهتمامهم بعمل ما سرعان ما يفتر حالما ينفضون أيديهم منه. لكن الأمر يبدو أكثر وضوحاً في حالة بيكاسّو، إذْ يؤثر ذلك في طريقة عمله. إنه ينكر أن يكون ثمة تقدم أو نمو في خلق اللوحة: فإن كل تغيير وكل خطوة وكل تحول ـ كما يسميه ـ إنما يمثل انعكاساً لحالة جديدة في وجدانه. وإن ما يكونه الفنان بالنسبة إلى بيكاسّو لهو أهم بكثير مما يعمله؛ إنه يوضح هذه الأسبقية على الفن بأجمعه:

(ليس المهم ما يعمله الفنان، بل ما يكونه. إنني لم أكن لأهتم مثقال ذرة لسيزان (Paul Cézanne) (1839 ـ 1906) لو أنه عاش وفكَّر على نحو ما فعل جاك ـ إميل بلانش (Jacques - Emile Blanche) (1861 ـ 1942)، حتى لو تضاعف جمال التفاحات التي رسمها عشر مرات. إن ما يسترعي اهتمامنا هو قلق

سيزان، أي بحوث سيزان، وعذاب فان غوغ (Vincent Van Gogh)، أي المعاناة النفسية لهذا الرجل. أما ما عدا ذلك فهو زور وبهتان)[2].

ومن المؤكد أن كلاً من سيزان وفان غوغ ما كانا ليوافقا على هذا الرأي. فقد كان كل منهما، وعلى طريقته الخاصة، مبهوظاً بما ينتج. وقد عرف كل منهما، أن أعماله وحسب هي التي يمكن أن تكون مبرراً لحياته. لقد قال سيزان: «إن الأمر الوحيد الذي يصعب على المرء إقامة البرهان عليه هو ما يعتقده. لذلك فإنني سأواصل بحوثي).

وربما وجد هذا الموقف على أي حال صدى لدى أوائل الرومانسيين ـ الذين كانوا أسبق من غيرهم إلى صياغته، فقد ذهبوا إلى أن الروح المبدع يسمو على كل ما عداه، وأن التعبير العياني عنه ليس مجرد عرض طارئ وحسب، بل إنه لينحط إلى مستوى الابتذال:

(حلوة هي الأنغام التي سمعنا... بيد أن ما لم يُسمع بعد هو الأحلى...)

في مطلع القرن التاسع عشر، كان هذا الاعتقاد ضرورياً. فهو الذي أتاح للفنانين فرصة الاستمرار إزاء الطريقة التي كان العلم البورجوازي المتزايد السطوة يختزل بها كل شيء ـ بما في ذلك الفن ـ إلى مجرد سلعة. لقد احتفل الفنانون بهذا الروح المبدع كحالة

(2) هذا الاقتباس ومعظم الاقتباسات الأخرى من أقوال بيكاسو المأخوذة من الكتاب الموثق جيداً والذي عنوانه: Museum of Modern Art, *Picasso, Fifty Years of his Art,* by Alfred H. Barr (New York: The Museum of Modern Art, 1946).

عبقرية من الكينونة، وكغاية بحد ذاتها، لأنها كانت الشيء الوحيد الذي لا يقدَّر بثمن ولا يمكن ابتياعه.

هذه الازدواجية تكمن اليوم في صلب الموقف البورجوازي من الفن. فهناك عظمة العبقرية وغموضها من جهة، وهناك العمل الفني بوصفه سلعة قابلة للبيع من جهة أخرى. وما عليك إلا أن تصيخ السمع لأحد سماسرة الفن اليوم لنرى كلا الموقفين في مقارنة مضحكة. إذ تجري المساومة بالجنيهات وسندات الاستثمار، ثم تتوالى بعد ذلك النعوت (مثير، عظيم، خارق، مذهل) لتوضح الصفة المستترة في العمل ذاته.

ويتجلى ذلك أيضاً في الصورة المنطبعة في أذهان عامة الناس عن العبقري، وهي الصورة التي أسهمت في استفحالها الكتب والأفلام الخادعة التي تظهر العبقري بمظهر من لا يستطيع أن يدبر أموره المادية الخاصة (بسبب الجنون أو الزهد أو الشراب)، وينظر إلى هذا العجز عادة باعتباره دليلاً على عبقريته.

يصادف المرء هذه الازدواجية ذاتها ـ وهي آخر ما تبقى من الوهم الرومانسي ـ في تضاعيف المنهج المعتمد في وضع كتب الفن. فإن الصور التي يستطيع القارئ أن يرى استنساخات عنها توصف وصفاً تفصيلياً مسهباً، مثلما يفعل التاجر حين يقوم بجَرد موجوداته. إنها تُعامل كما لو كانت بضاعة. وفي هذا الوصف درج الكتاب على حشو العبارات التي تسبغ صفة النبوغ على صانع تلك الصور. وتتجاوب أصداء تلك العبارات كالتعاويذ، فيغدو الكاتب أشبه ما يكون بالكاهن الذي يمثِّل دور الدلاّل على البضاعة. وإليكم مثالاً نموذجياً:



(3) بيكاسّو ـ رجل عجوز، 1895

(إن اللوحة النصفية لهذا المتسول العجوز، والتي يعود تاريخها إلى تلك الفترة، تكشف لنا عن مهارة تقنية متطورة. ولا شك أن بيكاسّو قد استلهم موضوعه في هذه اللوحة، وفي لوحات أخرى مماثلة، من اللوحات العظيمة التي رسمها دييغو فيلازكيز (Diego Velazquez) (1599 ـ 1660)؛ مثل لوحته الشهيرة المسماة سقاء إشبيلية (Water Seller of Seville). ومن هنا كان التشكيل الواقعي

الهائل المتجسد في الجلد الملتمع، والشعر البليل المجعد، وثياب الأنموذج الرثة، كما هي الحال في لمسات الفرشاة السخية العريضة التي توضح عنف المقارنة في مناطق الضوء والظل، مما يؤكد الطابع المؤقت للشكل، ويسهم إلى حد بعيد في التعبير المكثف المتجهم. ومن جهة أخرى فليس في الصورة ما يوحي بالمحاكاة، ناهيك بالنسخ، بل إن اللوحة الشابة شأنها شأن أعمال بيكاسّو المتأخرة، تتسم بتركيز جهده الخاص على نحو خارق للعادة. وهي، ككل لوحاته التي تستلهم نماذج تاريخية، تميط اللثام عن قريحة وقّادة تستهلك ما تراه من أشياء بنار الحماسة، وتُعيد خلقها من الرماد كشيء جديد يخص بيكاسّو وحده)[3].

وهذا القول ليس خطأ. إنه بكل بساطة لا يمت للموضوع بسبب، (وربما كان من المهم في هذا المجال تعليل وجه التميز في موقف الإسبانيين من الفقر. وكيف أن عمر الإنسان يغير هيئة ما يرتديه من ملابس، وما إذا كان بيكاسّو يوم رسم هذه اللوحة ـ وهو في الرابعة عشرة من عمره ـ قد بدأ يدرك قصور أسلوب الرسم الريفي التصويري الذي كان قد تعلمه. . . إلخ).

ثمة عجز كامل عن رؤية العمل في إطار علاقته بأي تجربة إنسانية شاملة. وعوضاً عن ذلك جرى وصف الصورة والتعريف بها، وتبيان شجرة أنسابها بوصفها شيئاً، في حين أن بيكاسّو، وهو في الرابعة عشرة وحسب، قد أُجلس عن يمين فيلازكيز وأُسبغ عليه الكثير الكثير من صفات التعظيم والتكريم.

إلا أن هذا الوَلَه الرومانسي ـ وإن بقي كامناً في صلب الموقف البورجوازي من الفن ـ لم يعد يلقى قبولاً لدى الفنانين. لقد كان بالنسبة إلى أوائل الرومانسيين مسلّمة بدهيّة كمسلّمات

(3) انظر أعلاه هامش رقم 1، ص 33 من هذا الكتاب.

الإيمان، ساعدتهم على مواصلة عملهم. وفي منتصف القرن التاسع عشر ـ وبشكل متزايد باقتراب أواخره ـ طُرحت مسلَّمات جديدة أكثر التصاقاً بالواقع، منها أن سلطان البورجوازية لن يستمر إلى الأبد. لقد كان المجتمع يتغير أو ينبغي تغييره، وبالتالي فإن المستقبل سيكون مختلفاً. ومن ذلك يمكن للمرء أن يستخلص أن الفنان ذا الشأن هو الذي يسبق عصره. وكان ستندال (Stendhal) (1783 ـ 1842) من أوائل من استخلصوا هذه النتيجة، عندما تنبأ بأن الناس سيشرعون في قراءة أعماله عام 1880، وسيتذوقونها عام 1935.

ومنذ أيام ستندال اعتقد كل فنان كبير مهما بلغت رومانسيته في مجالات أخرى، أن أعماله ـ وهي الأشياء الوحيدة الباقية في مستقبل الأيام ـ هي مبرر حياته. لقد ناضل ليسفح عصارة نفسه كلها في عمله، ولم تكن روحه المبدعة ـ في حدود فهمه لها ـ إلا قدرته على أن يعمل ما يأتي: أن يحوّل ما كانه إلى ما صنعه، ويصدق ذلك على فلوبير (Flaubert) (1821 ـ 1880) مثلما يصدق على سيزان (Cézanne) أو بول غوغان (Paul Gauguin) (1848–1903) أو سورا (Georges-Pierre Seurat) أو فان غوغ أو رودان (Rodin) (1840 ـ 1917) أو ييتس (Yeats) (1865 ـ 1939) أو جيمس جويس (James Joyce) على حد سواء. وقد تلهّى عدد من صغار الفنانين ـ مثل ميترلينك (Maeterlinck) (1862 ـ 1949) – باستعادة الوهم الرومانسي القديم القائل بأن الصمت أوقَع في النفس من الصوت، بَيد أن ذلك لم يكن وسيلة صالحة للعمل: لقد كان أسلوباً في تقبل الهزيمة على يدي العالم بالامتنان والاعتراف بالفضل.

وقد شارك مُجايلو بيكاسّو من الفنانين المهمين أسلافَهم في

موقفهم. والواقع أن جزءاً من إعجابهم بـ فان غوغ أو سيزان إنما يرجع إلى إحساسهم بأن أعمالهما قد تحدَّرت إليهم، على أنهم لم يشعروا أن من واجبهم الاستمرار فيها وتطويرها إلى أبعد من ذلك. كان كل اهتمامهم منصبّاً على ما تم عمله أو ما ينبغي علمه. وربما كان عليهم مع اطراد نجاحهم ـ كما حدث لـ ماتيس (Matisse) أو براك (Braque) (1882–1963) ـ أن يخففوا من إلحاحهم على فكرة تبرير أنفسهم بالعمل. بَيد أنه يكفي أن يتعرف المرء على إنتاج خوان غريس (Juan Gris) أو أبولينير (Apollinaire) اللذين توفيا قبل إطلالة النجاح، ليدرك الأهمية القصوى التي كان هذا الجيل يعلقها على الاعتقاد بأن المهم هو ما يعمله الفنان وقد كتب أبولينير قبيل وفاته عام 1918 مقالة حول الروح الجديدة للشعراء:

(هي ذي المادة التي توافر عليها الشاعر، المادة التي أظهرتها الروح الجديدة. وهذه المادة ستكون بمثابة القاعدة لحقيقة لا يمكن إنكار بساطتها، وستؤدي إلى أشياء عظيمة وعظيمة جداً).

إن خط الحياة ينتظم العمل.

على أن ذلك لا يصدق على بيكاسّو. إن بيكاسّو استثناء: «ليس المهم ما يعمله الفنان، بل ما يكونه».

وإننا لنلاحظ هنا البوادر الأولى لغموض بيكاسّو التاريخي.

إنه أشهر رسام في العالم، وتكمن شهرته في معاصرته. إنه إمبراطور الفن الحديث بغير منازع. وعلى الرغم من ذلك، فإن في موقفه من الفن ومن مصيره الشخصي جنوحاً عن روح العصر، ينتمي على نحو أكثر ملاءمة إلى أوائل القرن التاسع عشر.

ويبدو، بالإضافة إلى ذلك، أن ثمة علاقة بين هذا الغموض

التاريخي وبين طبيعة نجاحه وعلو شأنه. إن أسطورة بيكاسّو الشعبية التي تدعمها شهادة أصدقائه ليست في واقع الحال تشويهاً فظيعاً للحقيقة، كما يراها بيكاسّو. فإن إيمانه الرومانسي بعبقريته بوصفها حالة كينونة لابدّ وأن يفضي إلى الأسطورة. والموقف العملي الذي تبناه كبار معاصريه، والنزوات المزاجية التي زخرت بها حياتهم، لم تكن قادرة على تغذية الأسطورة بمادة كافية، أما في حالة بيكاسّو فقد أوشكت العبقرية، بوصفها حالة كينونة، أن تكون على بعد خطوات وحسب من قدسية شبه الإله.

* * *

ولا أعني هنا أن شخصية بيكاسّو الأسطورية كانت نتيجة لآرائه الشخصية في معنى أن يكون المرء فناناً. إنه يتمتع بشخصية قوية غاية القوة تستثير حولها الخرافات. وربما كان هناك وجه للمقارنة بينه وبين نابليون في هذا المضمار. فإن لديه بالتأكيد قدرة على اجتذاب الولاء والاحتفاظ به. وهو نادراً ما يتعرض للنقد ممن يعرفونه شخصياً. إن ماهية بيكاسّو، بمعزل عما يعمله، أمر جدير بالاعتبار - وربما كان ذلك هو السبب في عدم إمكانية تحديده وتعريفه. ويبدو أن ما يعلق في الذاكرة الآن هو طريقة بيكاسّو في الحديث أو التصرف: إنه حضوره، أي مجرد الإيماء إلى ما يختلج في وجدان هذا الرجل.

في السنوات الأخيرة، أصبح كل ما كُتب عن بيكاسّو، بوصفه شخصية، مجرد عبث لا طائل منه. فقد أحاط نفسه بحاشية، وأضحى هو الملك. وكان للتملق والعزلة الناجمين عن ذلك أثر مخرِّب لا على أحكام معارفه وحسب، بل على عمله نفسه، وابتُدع نوعٌ خاص من التهويم الشعري المقرف للتعبير عن آيات الإجلال والتكريم. ومن ذلك ما كتبه جورج بيسّون عام 1952:

(كدت أنسى أن أخبركم ـ أم تراني أخبرتكم؟ ـ أن هذا الرجل الذي لا يشتط في رغائبه، يعاني ضعفاً خاصاً إزاء اللآلئ السود. إن لديه لؤلؤتين فاخرتين لن يتخلى عنهما قط، وتزن كل منهما ما ينوف على مئة قيراط. وهو يتزين بهما في حين يتزين الآخرون بعيون عادية. إن الأمر كما أخبركم. وأؤكد لكم أنه ما إن يصوِّب وهج هاتين اللؤلؤتين إلى النساء، حتى تنقلب حياتهن رأساً على عقب).

ولكن قبل أن تكون لبيكاسّو بطانته الخاصة، فإن من كتبوا عنه وجدوا أنه يتمتع بعينين عجيبتين على نحو خاص. فقد كتبت فرناند أوليفييه (Fernande Olivier) تصف لقاءها به للمرة الأولى عام 1904: (إن له رأساً صغيراً، أسود، كثيفاً، قلقاً، مزعجاً، وعينين سوداوين بعيدتي الغور، ثاقبتين، غريبتين، تحدقان في ما يشبه الحملقة).

وتقول غيرترود شتين (Gertrude Stein) في معرض حديثها عن الفترة ذاتها تقريباً:

(كانت عيناه مذهلتين أكثر مما أذكر، وفي منتهى العرامة والحلكة، وكانت يداه في منتهى الدكنة، والنعومة، واليقظة).

وفي عام 1920 أصيب موريس رينال (Maurice Raynal) بخيبة أمل حين شاهد آخر معرض لبيكاسّو فكتب يقول: (لقد انطفأت بعض النجوم في عينيه).

لقد غدت العينان رمزاً للرجل كله. ويمكنك أن تستجلي ذلك بنفسك في الأفلام المصورة عن بيكاسّو. إنهما تظهران ـ على ما بدا لي ـ الكثافة المفرطة التي تتسم بها حياة هذا الرجل الباطنية، كما تظهران في الوقت ذاته عزلة هذه الحياة.

وعلينا أن نستقرئ ـ شيئاً فشيئاً ـ الطبيعة العامة لتجربة بيكاسّو الذاتية، ونتقصى مسارها. ترى، كيف نحدد هذه الروح التي يضعها هو نفسه في منزلة أعلى من منزلة عمله، والتي تشحن حضوره، وما تني تتوهج في عينيه؟.

* * *

ولد بيكاسّو في ملقا عام 1881. وبوسعك أن تشاهد من ملقا سلسلة جبال الأطلس. كما إن بوسعك، إذا كانت الريح تهب من الجنوب الشرقي، أن تتنسم رائحة الصحراء. وقد استوطن أسلاف بيكاسّو، من كلا الجهتين لعائلته المتوسطة الحال، مدينة ملقا لعدة أجيال خلت. وفي عام 1900، وكان عمره آنذاك تسع سنوات، غادر إسبانيا لأول مرة في حياته وأمضى عدة أشهر في باريس واستقر فيها (1904) بصورة دائمة. وبين عامي 1904 و1934 عاد إلى إسبانيا ست مرات تقريباً في مناسبات الأعياد أو الرحلات الفنية. ومنذ عام 1934، يوم كان في الثالثة والخمسين من عمره، لم يعد بيكاسّو إلى وطنه قط. فقد أمضى جل حياته في منفى اختياري.

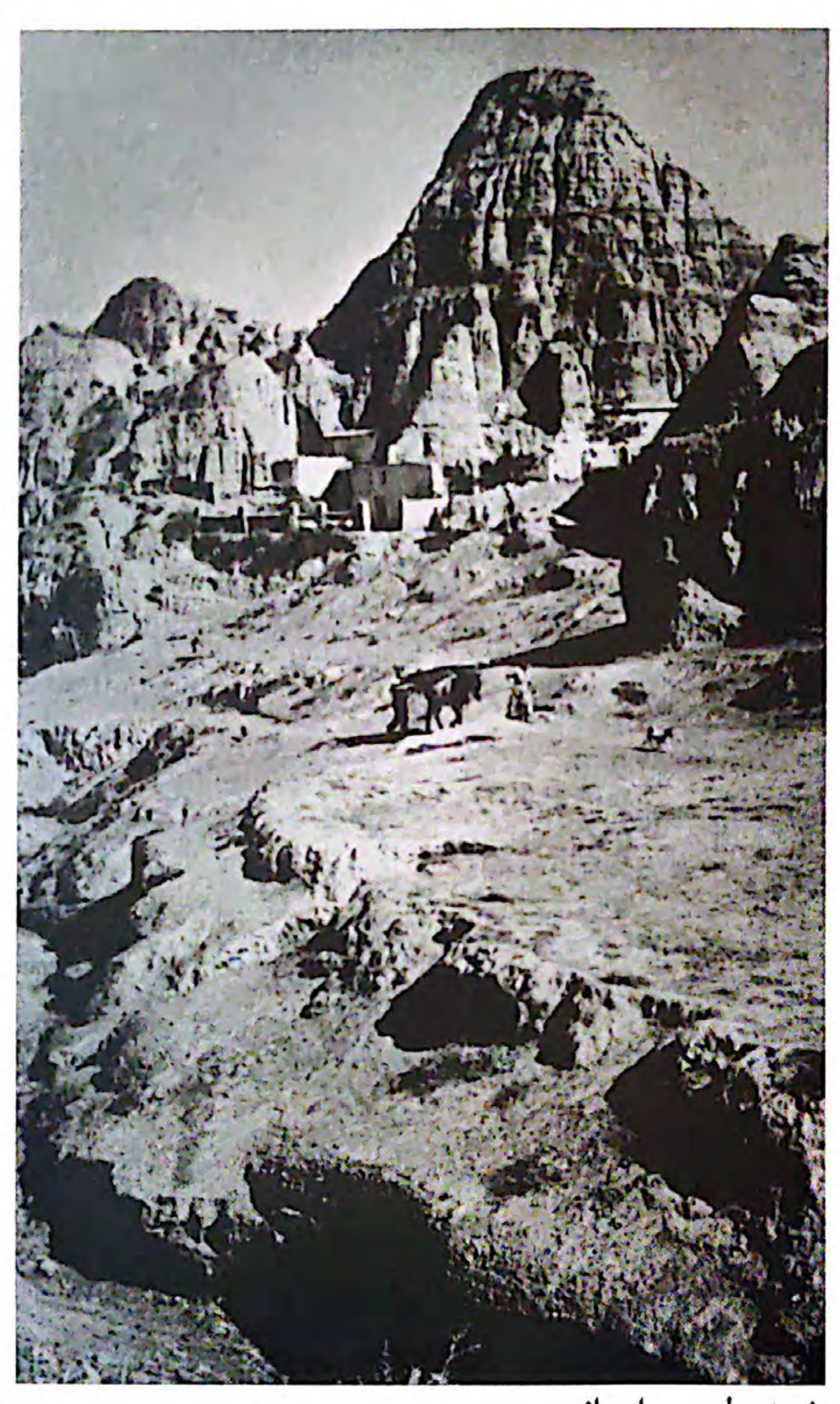
والنفي ليس حالة سكونية من حيث تأثيرها الذاتي: فأنت إما أن تحس بالنفي على نحو مطرد مع مرور الوقت، أو يستغرقك موطنك الذي اخترته، على نحو مطرد أيضاً. وقد تبنى بيكاسّو فرنسا مثلما تبنت فرنسا بيكاسّو وكان أصدقاؤه من الفرنسيين، وكان يتكلم الفرنسية ثم أصبح يكتبها. وأتيح له أن يسهم في الكفاح الوطني الفرنسي، (وكان الكفاح الوطني ـ نتيجة لثلاث غزوات ألمانية على الأرض الفرنسية ـ عنصراً أبعد أثراً في الحياة الثقافية الفرنسية مما كان في الحياة الثقافية الإنجليزية في الفترة نفسها). ومع ذلك كله، فإنني أعتقد أن بيكاسّو كان يحس بالنفي بشكل متزايد.

إنه لم يجد في فرنسا ما يشبع نوازعه العميقة. لقد بقي وحيداً. والوحدة ظاهرة تعُم عالم المدينة في هذه الآونة في غرب أوروبا وفي أميركا الشمالية، إلى حد أصبح معه هذا الاصطلاح الفضفاض يشمل عدداً كبيراً من الحالات المتنوعة. فالشيوخ المتقاعدون يحسّون بالوحدة على مقاعد الحدائق. ويُقال إن أصحاب الملايين يحسّون بالوحدة حين ينظرون إلى العالم الخارجي من خلال ستائر نوافذهم. وبعض الأشخاص يعانون الوحدة حتى لو كانوا في جمهرة من الناس، مثلما يحس آخرون بالوحدة حتى لو لم يكن ثمة إنسان قربهم. ونحن إنما نعزي أنفسنا إذ نقول إن الامتياز الذي يتمتع به الرجال العظماء هو إحساسهم بالوحدة. بيد أن وحدة بيكاسّو ـ إذا لم أجانب الصواب ـ هي من النوع الذي لا يندرج في أي فئة مما سبق. إنه وحيد وحدة المجنون: إذ يخيل للمجنون أن بوسعه عمل أي شيء مادام لا يلقى أي معارضة. إنها ـ على نحو لغزي ـ وحدة الاكتفاء الذاتي. وهي ليست وحدة يعانيها المرء بصورة مباشرة، بل هي في أغلب الحالات الوحدة التي تستثير في النفس نشاطاً موصولاً، ولا تسمح بالراحة. وإن أسوأ ما في مصح الأمراض العقلية هو ندرة النوم الطبيعي. وربما كان من قلة الفطنة من جانبي أن أستخدم مثل هذه الصورة، لأن ذلك قد يؤكد الفكرة الشائعة في أوساط السفهاء بأن بيكاسّو مجنون. إنه ليس مجنوناً. ومع ذلك فليس ثمة مقارنة أخرى يمكن أن توضح ما أقصده بصورة جلية. وإذا ما أردنا أن نفسر لماذا كان الأمر على هذا النحو، فعلينا أن نعود إلى الموطن الذي نُفيَ منه بيكاسّو: إسبانيا طفولته وصباه.

عاش بيكاسّو في (ملقا) حتى العاشرة من عمره. ثم انتقلت عائلته إلى كورونّا على شاطئ إسبانيا الشمالي. وعندما كان في

الرابعة عشر، انتقلت ثانية إلى برشلونة. وتختلف كل واحدة من هذه المدن عن الأخرى ـ من حيث المناخ والتاريخ والمزاج. وإحدى الصعوبات التي تجابه كل من يتصدى للكتابة عن إسبانيا هو وجود عدة إسبانيات لا إسبانيا واحدة. فلم تكن تلك البلاد آنذاك ـ على الصعيدين الاقتصادي والاجتماعي ـ قد حققت وحدتها بعد. وقد يتحدث الناس عن إيطاليتيْن؛ إحداهما إلى الشمال من روما والأخرى إلى الجنوب منها. إلا أن بوسع المرء أن يتحدث عن عدد كبير من الإسبانيات. وهذه النقطة غاية في الأهمية، لأنها تذكِّرنا أن إسبانيا قد تختلف ـ تاريخياً ـ عن باقي أوروبا. إن إسبانيا معزولة.

إن موقعها الجغرافي وكونها إحدى دول العالم المسيحي قد يخدعان المراقب. والأصح من ذلك أن نقول إن إسبانيا تمثل عالماً مسيحياً لم تنتسب له دول أخرى منذ الحملات الصليبية. أما موقعها الجغرافي فيمكن ـ إذا نظرنا إليه من زاوية معاصرة ـ أن نقارنه بوضع تركيا. ومن المؤكد أن إسبانيا قد ساهمت في الحضارة الأوروبية، إلا أن هذه المساهمة خادعة أيضاً. فهي تقتصر على الأدب والرسم. وهي لا تشمل الفنون أو العلوم التي تعتمد ـ بصورة مباشرة ـ على أشكال مماثلة من التطور الاجتماعي. فإسبانيا لم تساهم إلا قليلاً في فن العمارة أو الموسيقى أو الفلسفة أو الطب أو الفيزياء في أوروبا. وأكاد أقول إن الأدب والرسم الإسبانيين قد أحدثا في إسبانيا نفسها أثراً أقل مما أحدثاه في الخارج. وقد صدرا عن أولئك الذين قدموا رؤيا لطريقة في الحياة كانت تُعاش في أوروبا، حتى ما وراء جبال البيرينيه.



(4) مشهد طبيعي إسباني

إن إسبانيا بلد معزول لأن إسبانيا مازالت بلداً إقطاعياً. وفي أواخر القرن التاسع عشر، يوم كان بيكاسّو صبياً، كان هذا النظام الإقطاعي أقل تشذيباً بشكل ملحوظ مما هو اليوم. إذ كان أكثر من

ثلاثة أرباع العمال آنذاك يعملون في الأرض، ويستعملون الأدوات البدائية. وكان تقسيم العمل يمر في مرحلة أولية وحسب. وفي كثير من المناطق، كان الإنتاج يقتصر على تغطية حاجة العائلة الواحدة أو القرية. وفرض سادة الأرض نظام الخدمة العشرية على أقنانهم بأشكال متعددة.



(5) فلاحون إسبانيون يحصدون الفلفل

وبفعل نظام المشيخة (الكاسيك) تمتع الإقطاعيون بما يشبه السلطة القضائية من حيث قدرتهم على التحكم في حياة الفلاحين أو موتهم. وتلك كلها أعراض مأثورة لنظام الإقطاع. بيد أن النظام الإقطاعي الخالص قد لا يكون أكثر من فكرة مجردة. ذلك أن الوضع الإسباني كان في نهاية القرن الماضي وضعاً معقداً وحافلاً بالشوائب.

ولست أملك العدة الكافية لإماطة اللثام عن التاريخ الإسباني في هذا المضمار. ولكنني أجد من واجبي أن أعرض ـ بمنتهى الإيجاز

ومن خلال عدد بسيط من التعميمات التقريبية، ومثال أو مثالين ـ للفترة التي ولد فيها بيكاسّو، في سياقها من تاريخ تطور إسبانيا. ويقيني أننا لن نتمكن من فهم روحه إلا آنذاك.

كان الإقطاع الإسباني معقداً ومشوهاً ـ في اتجاهين متعاكسين. فهناك، من جهة، جزء كبير من إسبانيا لايزال يعيش مرحلة سابقة الإقطاعَ، ومن جهة أخرى كان هناك طبقة وسطى واسعة جداً تعمل في الإدارة وتضم ما يقرب من خُمس السكان.

وقد وجدت تلك المخلفات من عصر ما قبل الإقطاع في المناطق الزراعية المعزولة والنائية في الأغلب ـ غير أن هذا الاصطلاح يشمل الكثرة الغالبة من الأرض في إسبانيا. ففي مقاطعَتَي «الباسك» و«النافار» مثلاً، كان نظام التزام الأرض نافذ المفعول منذ القرن العاشر، ويرتكز على نظام العشيرة. وفي الإقطاعيات الشاسعة غير المفلوحة، كان نظام العمل أقرب إلى الرق الروماني منه إلى إقطاع العصور الوسطى. أما في سهل إسبانيا الأوسط، فقد عاش المزارعون الذين يعتمدون على تربية الأغنام والأبقار في قسطلة حياة رعوية وقبلية في جوهرها. ومع ذلك فربما وجدنا أخطر هذه المخلفات كامناً في وعي الفلاح الإسباني العادي. فقد كان ـ على نحو ما ـ يتذكر طريقة جماعية في الحياة ـ يختلف شكل تنظيمها الاجتماعي ويتفاوت بين إقليم وآخر. وقد حملته هذه الذكرى مع ما كان يعاني من فقر مُرّ متفاقم على ازدراء الملكية الفردية والتشبث بمثال أعلى للحرية ـ مثال لم تكن له أدنى صلة بشعار الحرية الذي رفعته الثورة الفرنسية، بل كان يجسد الحرية والاعتزاز اللذين يحس بهما الفرد في جماعة بدائية عفوية. لقد كان هو نفسه الفلاح الذي حاول في ما بعد ـ إبان الحرب الأهلية ـ أن يحطم العملة النقدية برمتها.

لقد ولدت الطبقة الوسطى الإسبانية بولادة البيروقراطية التي أُنشئت في القرن السادس عشر لإدارة محاكم التفتيش والمستعمرات الأميركية الجنوبية، والمناطق المحتلة في إيطاليا وشمال أوروبا. وكانت هذه البيروقراطية منذ مولدها كبيرة الحجم وعديمة النفع في آنٍ معاً. وبعد قرن من ذلك التاريخ، كتب سفير البندقية في مدريد يصفها على النحو الآتي:

(إن بوسع كل امرئ قادر، أن يعيش على حساب الدولة. لقد ازداد عدد المناصب الحكومية بمختلف أنواعها. ويعمل في الخزينة وحدها ما ينوف على أربعين ألف كاتب، ينال كثير منهم ضعف الأجور المخصصة لهم. على أن التقارير التي يكتبونها تظل ملفعة بغموض كثيف - وربما لئيم - بحيث يتعذر الحصول على أي نظام أو تعداد مهم).

وفي الحقبة ذاتها، كان ثمة أربعة وعشرين ألف جابٍ للضرائب، وعشرين ألف موظف في ملاك محاكم التفتيش. وهذه الأرقام تعطينا فكرة عن الزيف الاقتصادي لهذه الطبقة.

وقد تكفل ذهب أميركا الجنوبية والصناعات الفلمنكية بدفع نفقاتها أول الأمر. أما في ما بعد، ومع انهيار السلطة الإسبانية، فقد انتقل هذا العبء ليبهظ كاهل الاقتصاد الإسباني نفسه، فاستفحل العوز المزمن، ولم يكن هناك محاولة لتطوير الاقتصاد، لأن ما يسمى بالطبقة الوسطى لم تدرك العلاقة بين الإنتاج ورأس المال: وبدلاً من ذلك، غرق أفرادها في جهالة إقليمية، أو اقتصروا على رعاية مصالح «أقربائهم». وفي منتصف القرن التاسع عشر، كان كل ساعي بريد في القرية يدين بوظيفته - عبر سلسلة طويلة من الوسائط - لوزير في مدريد. وحالما تسقط الحكومة، يفقد ساعي البريد وظيفته لصالح أحد الموالين للحكومة الجديدة.

كان هذا هو التاريخ النموذجي العام. بيد أن هناك استثناءات. ففي أيام بيكاسّو، كانت المبادرات الرأسمالية، على الرغم من ضيق نطاقها، قد بدأت في الشمال.

وانضم الشباب من الطبقة الوسطى إلى الجيش، وبدأوا يخططون، على نحو ما تفعل زمر العسكريين، لِـ «تحديث» إسبانيا. وكان ثمة تراث ليبرالي أوروبي النزعة في أوساط بعض المهن. وفي عام 1873 أُعلنت الجمهورية، غير أنها لم تُعمر أكثر من سنة واحدة.

ما أود تأكيده هنا، هو أن الطبقة الوسطى الإسبانية التي ترعرع فيها بيكاسّو لم تكن - إلا في ما ندر - تتمتع بخصائص تجمع بينها وبين الطبقة الوسطى التي عاصرتها في إنجلترا أو فرنسا أو ألمانيا - مع أنهم جميعاً كانوا يرتدون الملابس ذاتها، وأحياناً، يقرأون الكتب ذاتها. إن ما كانت تتمتع به الطبقة الوسطى من المزايا في إسبانيا لم يُخلق، بقوة الضرورة، بل إنه - إذا وجد - إنما تَشكل نظرياً. ذلك أن الثورة البورجوازية الناجحة لم تحدث قط. وفي دولة تسلطية مطلقة، لم يكن ليتسنى للطبقة الوسطى أن تتمتع بسلطان مستقل، وبالتالي، لم يكن هناك مبرر لنشأة خصال المبادرة والجِد والابتداع والاقتصاد والفضول العلمي، بل، على النقيض من ذلك، كان تاريخ الطبقة الوسطى الإسبانية يُنمي الصفات المناقضة لذلك. فقد أكدت محاكم التفتيش على ضرورة انتهاج السبيل المتعارف عليه بحذافيره على الصعيدين الديني والقومي على حد سواء، فاعتبر اليهود والمغاربة [العرب/ المسلمون] عِرقيْن منحطّيْن، وترعرعت تبعاً لذلك نزعة عنيفة متبجحة توارثها الناس أباً عن جد. وكذلك كان شأن بيروقراطية الدولة في تثبيط المبادرة وتحبيذ الخمول الآمن. وشاع في الأذهان أن في العمل الشاق انتقاصاً من كرامة المرء. وبذلك تحولت طاقة الطبقة الوسطى الإسبانية إلى مجرد طقوس، مما أضفى على الأحداث أهمية موروثة من الماضي، وحال دون الابتداع أو مجرد التفكير فيه.



(6) موكب عيد الفصح في لوركا

ويجب أن لا يغرُب عن بالنا أن الإسبانيين لم يدفعوا ثمن التقدم كما هي الحال في فرنسا أو إنجلترا. لقد كان الأغنياء منهم هم مُلَّاك الأرض، لا أصحاب البنوك. وخدموا - بوصفهم طبقة - مصالح الكنيسة والإقطاعيات والملكية المطلقة، ولم يخدموا رأس المال. وكان ذلك يعني أن حياتهم - مع انحصارها في الأقاليم بصورة ضيقة - لم تفقد طابعها الشخصي، ولم تعتبر كمّاً مهملاً في دوامة سلطان رأس المال. (إن التعهد النقدي الذي كان كارلايل (Carlyle) يصول ويجول ضده في إنجلترا في العقد الرابع من القرن التاسع عشر غير

موجود في إسبانيا حتى اليوم). وكان ذلك يعني أيضاً أن عدوهم الطبقي كان طبقة الفلاحين لا البروليتاريا، فينبغي، إذاً، التحايل على البروليتاريا وخداعها. أما الفلاحون فيمكن في الأعم الأغلب من الحالات تجاهلهم أو إخضاعهم بالقوة بين الفينة والفينة. وتبعاً لذلك، فإن الطبقة الوسطى الإسبانية لم تُرغَم على الانزلاق إلى الرياء، ولم يكن أفرادها يعانون التمزق بين أخلاقيتهم المعلنة من جهة، وما كان عليهم أن يؤدوه ليقيموا أَوَدَهم من جهة أخرى. وحيث إنه لم يكن ثمة طبقة يتعين عليهم خداعها، فإنهم كانوا أمناء مع أنفسهم، وفي حدود ضيقة؛ إذ كان بوسعهم أن يشعروا بالاعتزاز والاستقلال والثقة بعواطفهم الخاصة. (وذلك يفسر لنا، جزئياً، سبب ذيوع صيت الإسبان في بقية الأقطار الأوروبية باعتبارهم شعباً متوهج العاطفة).

كانت إسبانيا معزولة، إذاً. وكان الإقطاع هو الطابع المهيمن على اقتصادها. أما ذكريات فلاحيها ومطامحهم فكانت تنتمي إلى مرحلة سابقة على الإقطاع. ولم تقم طبقتها الوسطى ذات الحجم الخارق للعادة ـ على الرغم مما كانت تتمتع به من صلات ظاهرة عديدة مع أوروبا المعاصرة ـ بالثورة البورجوازية التي قامت بها مثيلاتها. إن مأساة إسبانيا كانت ـ ومازالت ـ تكمن في هذا التناقض التاريخي. إن إسبانيا بلد مشدود إلى «آلة المخلعة»، الشهيرة في التاريخ ـ وهي المعادل الرمزي للآلة التي كانت محاكم التفتيش الإسبانية تستعملها لتعذيب المتهمين بمطّ أجسامهم. لقد مُطت إسبانيا بين القرنين العاشر والعشرين. ولم تنجم في ما بينهما تلك التناقضات التي تستطيع أن تؤدي إلى مزيد من التطور كما هي الحال في البلدان الأخرى: ولم ينجم بدلاً من ذلك غير الفقر المدقع والتوازن المرعب.

لقد كانت الفوضوية هي الحركة السياسية النموذجية الحديثة في إسبانيا. وعاش بيكاسّو مرحلة شبابه في برشلونة على هامش تلك الحركة. وكانت الفوضوية التي ضربت جذورها في الأرض الإسبانية من نوع فوضوية باكونين (Bakunin) أعنف المفكرين الفوضويين وأكثرهم ضراوة:

(فلنضع ثقتنا في الروح الأزلية التي تُدمِّر وتفني، لأنها منبع الحياة البعيد الغور الخلّاق أبداً. إن النزعة إلى التدمير هي أيضاً أحد الدوافع الخلاقة).

يجدر بنا أن نقارن هذا النص الشهير لباكونين بواحدة من أشهر ملاحظات بيكاسّو عن فنه إذ يقول: «إن اللوحة مجموعة من التدميرات».

أما السبب في كون الفوضوية سمة مميزة لإسبانيا وفي أنها قد استقطبت جمهوراً من الأتباع لا مثيل له في أي قطر آخر، فهو أن الفوضوية، كمذهب سياسي، قد مُطَّت أيضاً على عذراء تاريخية. إنها تصل العلاقات الاجتماعية كما كانت تحت ظروف الملكية الجماعية البدائية بالعصر الألفي السعيد الذي سيبتدئ على نحو مفاجئ وعنيف بـِ «يوم الثورة». إنها تتجاهل جميع عمليات التطور، وتستجمع ـ في لحظة واحدة أشبه ما تكون بالإشراقة الصوفية ـ جميع القوى التي يتمتع بها مَلاك مُنتقم أنجبته قرون من العذاب الراسخ المقيم.

ويسجل جيرالد برينان (Gerald Brenan) في كتابه الممتاز **المتاهة الإسبانية** (*The Spanish Labyrinth*) الواقعة الآتية عن الحرب الأهلية:

(كنت واقفاً على إحدى التلال، أرقب الدخان واللهب المتصاعدين إلى عنان السماء مما ينوف على مئتي بيت في ملقا.

وكان فوضوي عجوز من معارفي يقف إلى جانبي. وسألني: «ماذا ترى في ذلك؟».

قلت: «إنهم يحرقون ملقا».

قال: «بلى. إنهم يحرقونها عن بكرة أبيها. ودعني أقول لك إنه لن يبقى منها حجر على حجر - كلا، ولا نبتة، ولا حتى كرنبة ستنبت هناك، لكي تزول جميع الشرور التي في العالم».

إننا هنا أمام سمة إسبانية مميزة: ألا وهي الاعتقاد بأن كل شيء - الوضع الإنساني برمته - يمكن تغييره بصورة فجائية ومهولة في لحظة واحدة. وقد تولَّد مثل هذا الاعتقاد لأن شيئاً ما لم يحدث منذ زمن بعيد، ولأن الإسباني - في آخر المطاف - مدفوع إلى الإيمان بتحول سحري تستطيع فيه قوة الإرادة - وهي قوة نوازع الناس الذين لم تعقِّدهم الحساسيات الأخلاقية للحضارة التي يسعى فيها كل فرد إلى إنقاذ نفسه أولاً - أقول إن هذه القوة تستطيع أن تنتصر على جميع الشروط المادية، وأن تنتصر على التراكم البطيء لوسائل الإنتاج المستجدة التي هي، في واقع الأمر، الشرط الوحيد للتقدم. إن توازن المخلعة الرهيب هذا يولّد بين الفينة والفينة نفادَ صبر رهيباً.

وثمة منطق اقتصادي أيضاً في فورة هذا الفوضوي المطل على ملقا. (وهذا المنطق لا يدخل بالضرورة في اعتباراته هو مادام قد طَرح عنه المنطق كما يطرحه أي منا إذا ما شُدَّ إلى المخلعة). وهو منطق مؤداه أن الطبقة الإسبانية الحاكمة لم تؤسس شيئاً، ولم تبن شيئاً، ولم تكتشف شيئاً يمكن أن يفيد منه الفلاحون الذين أطاحوا بسلطانها ولو شروى نقير: انزعوا ملكية نازعي الملكية! غير أن نازعي الملكية الأصليين هنا لم يضيفوا شيئاً مذكوراً إلى ما انتزعوه من ملكية. وليس هناك إلا أرض جرداء - يمكن فلاحتها مجدداً عن

طريق **مشاعة/ كوميونة** بدائية جماعية. أما ما عدا ذلك، فلا غناء فيه. فمن الأفضل إذاً إحراق الترف والفساد.



(7) فلاحون إسبانيون يعودون من السوق

في مثل هذا الوضع، لا مندوحة للطاقة الثورية من أن تنكص على عقبيها، أي أن تنزع إلى إقامة شكل من تنظيم العلاقات الاجتماعية، أكثر بدائية، ولكنه أكثر عدالة، يعتق البشر من العبودية الإنسانية، غير أنه يحول بينهم وبين إمكانية إعتاق أنفسهم من عبودية الطبيعة.

يقال إن لوحة بيكاسّو (غيرنيكا) تجسد الاحتجاج ضد الحرب الحديثة، حتى إن بعضهم ليزعم أحياناً أنها احتجاج تنبؤي ضد الحرب النووية. غير أنه ـ في الوقت الذي كانت فيه قاذفات القنابل الألمانية من نوع هاينكل تدمر مدينة غيرنيكا عن بكرة أبيها ـ كان أغلب الفوضويين في أندلوثيا/ الأندلس، الذين أشاعوا الملكية الجماعية للأرض، عاجزين عن «انتزاع» قطعة واحدة من الآلات الزراعية. وهكذا يكون التعذيب على المخلعة.



(8) برشلونة، لاس رامبلاس

وقد يقول قائل هنا إن برشلونة ليست أندلوثيا. إن برشلونة مدينة صناعية، ولذلك فإن الفوضوية التي عايشها بيكاسّو كانت خلاف ذلك. نعم، لقد كانت خلاف ذلك في الظاهر وحسب. فلقد قرأ بيكاسّو نيتشه (Nietzsche) وسترندبرغ[4] (Strindberg). وكانت

(4) للاطلاع على الخلفية الثقافية لبيكاسو في إسبانيا، انظر: Anthony Frederick Blunt and Phoebe Pool, *Picasso, The formative years: A study of his sources* (London: Studio Books, 1962).

الدائرة التي درج على التحرك فيها متأثرة إلى حد لا بأس به بـ سانتياغو روسينول (Santiago Rusiñol)، وهو الرسام الناقد الذي أصدر الأمر الآتي عشية انتهاء القرن الماضي:

(عش على الخارق والمجهول. . . غن عذاب الحزن الأعظم، واكتشف جماجم الأرض، توصل إلى ما هو فاجع عن طريق ما هو غامض وعجيب، احدس المجهول!)

وعلى الرغم من ذلك، فإن برشلونة لم تكن مدينة على غرار ليون أو مانشستر. لقد تبنى بعض مثقفيها نغمة نهاية القرن، لأنها كانت مدينة من مدن الأقاليم تحاول أن ترقى إلى مصاف الحواضر. لكن عنفها كان حقيقة واقعة لا مراء فيها ولا وهم، وكان تطرفها جزءاً من الحياة اليومية.

في عام 1906، كان أليزاندرو ليرو (Alezandro Lerroux) زعيم الراديكاليين في برشلونة يحض أتباعه من فرق الصاعقة الذين أطلقوا على أنفسهم اسم «البرابرة الشبان» على النحو الآتي:

(ادخلوا المدينة الفاسدة لهذا البلد البائس وانهبوها، هشموا معابدها، وأجهزوا على آلهتها، مزقوا الأقنعة عن وجوه المترهبنات فيها، واستنهضوهن ليكنَّ أمهات صالحات يهذبن الأجيال، اقتحموا سجلات الملكية وأوقدوا من أوراقها ناراً عظيمة، فلعل النار تطهر هذا النظام الاجتماعي الحافل بالمخازي.. ولا توقفنّكم دون مسعاكم المذابح ولا الأضرحة. . . قاتلوا، واقتلوا، وموتوا).

إن هذا الموقف لا يختلف كثيراً عن موقف العجوز المطل على ملقا؛ فكلاهما لا يستطيع الصفح. وبوسع المرء أن يستشف في قول ليرو بوادر الفاشية. غير أن هذا الاصطلاح كثيراً ما يُستعمل على نحو فضفاض. إذ يمكن للفاشية البدائية أن توجد حيثما توجد طبقة أو

شعب يعاني إحساساً بالغبن. والفاشية بمعناها المعاصر الدقيق تعني استغلال الاستعماريين وذوي المصالح الكبرى لمثل هذا الإحساس كسلاح ضد الاشتراكية. أما في برشلونة، فلم تكن الحالة كذلك في مطلع القرن الماضي.

لم تكن برشلونة فاشية، بل كانت، ببساطة، مدينة متمردة. فقد بدأ إلقاء القنابل فيها منذ العقد التاسع من القرن التاسع عشر. وفي عام 1907 وأوائل عام 1908، انفجرت قنبلة في الشوارع. ولم يمض على خطبة ليرو إلا وقت قصير حتى أُحرقت خمس وعشرون كنيسة، وخمس وثلاثون صومعة. وفي كل عام، كان يجري أكثر من مئة اغتيال سياسي.

وقد نجمت حالة العصيان هذه في برشلونة عن المخلعة التاريخية نفسها، إذ كان هناك ثلاث مجموعات ذات مصالح تتناحر في سبيل البقاء. كانت مدريد تحارب من أجل حقها المطلق الذي أقره آل هابسبرغ في القرن السابع عشر ـ في التمتع بالثروات المتدفقة من مصانع إقليمها. وكان أصحاب المصانع في برشلونة يحاربون من أجل الاستقلال عن مدريد، وتأسيس دولة رأسمالية (وكانت مصالحهم على العموم قليلة جداً وعلى مستوى متدنٍ من النمو. وفي حالة اتساع نطاقها ـ كما هي الحال في البنوك أو خطوط السكك الحديد، كان يضيّق عليها الخناق بربطها بعجلة الأحزاب السياسية، فتجري إدارتها، من ثُمَّ، لصالح النواة البيروقراطية من دون اعتبار للكفاءة أو الربح). وهناك أخيراً طبقة بروليتاريا قليلة الخبرة، ولكنها عنيفة ضارية يتألف أغلبها من الفلاحين الذين هاجروا مؤخراً هرباً من الفقر في الجنوب.

وقد عملت مدريد على إذكاء التناحر بين أصحاب المصانع والعمال لمصلحتها. وحيث إنه لم يكن لدى أصحاب المصانع أي

جهاز قضائي أو تشريعي منبثق عن الدولة لضبط عمالهم، فقد ضربوا بالشرعية عرض الحائط، وحكموا بالسلطة المباشرة. وكان على العمال أن يدافعوا عن أنفسهم ضد ممثلي مدريد (أي الجيش والكنيسة) وضد أصحاب المصانع. وفي مثل هذا الوضع الذي لم يتمتع فيه العمال إلا بخبرة سياسية ضئيلة يستعينون بها، كان لابدّ لأهدافهم من أن تكون انتقامية وقصيرة المدى بالضرورة - ومن هنا اكتسبت الفوضوية قدرتها على الاستهواء الدائم. وكان لابدّ لكل فئة، وأكاد أقول لكل حقبة، أن تخوض نضالها بالغدّارات والعملاء المخربين، والقنابل والتهديدات والعذاب. وكل ما سُوِّي في الأقطار الأخرى بصورة قانونية - حتى ولو كانت مجحفة - عن طريق أجهزة الدولة، إنما سُوِّي في برشلونة بطريقة خاصة في زنزانات قلعة مونتخويش أو في حرب العصابات في الشوارع.

قد يخيل لك أن ما قلته عن إسبانيا لا يمت بصلة قوية لتجربة بيكاسّو الذاتية. بيد أننا لا نستطيع أن نشارك الآخرين تجاربهم الخاصة إلا في القصص. وأما خارج القصص فينبغي علينا أن نلجأ إلى التعميم. ولست أعرف، ولا أظن أن بوسع أحد أن يعرف، جميع الوقائع والصور التي كانت تعتمل في وجدان بيكاسّو، وجميع الأفكار التي كوّنت نفسيته. لكنه من خلال تجربة أو أخرى أو من خلال عدد لا حصر له من التجارب، لابدّ وأن يكون قد تأثر تأثراً عميقاً بطبيعة البلد والمجتمع اللذين ترعرع فيهما. وقد حاولت أن أشير إلى بعض الحقائق الأساسية المتعلقة بهذا المجتمع. إلا أنه لا يمكننا أن نستقرئ أو نتنبأ منها وحسب بالطريقة التي قُدِّر لبيكاسّو أن يتطور حسبها. فكل إسباني، على أي حال، يختلف عمن سواه، ورغم ذلك فإن كل إسبانيّ إسباني. وقصارى ما يمكننا عمله هو أن نستخدم تلك الحقائق لنعلّل - بالرجوع إلى معاناة بيكاسّو الذاتية -

بعض الظواهر اللاحقة في حياته وفنه. وإذا لم نفعل ذلك، فسوف تدهشنا تلك الظواهر بما فيها من غرابة وتعسف.

* * *

لكن علينا، قبل أن نشرع في ذلك، أن نأخذ بالاعتبار جانباً آخر من حياة بيكاسّو المبكرة، فإن أبسط الحقائق العامة الجلية عنه هي أنه إسباني. والحقيقة الجلية الثانية هي أنه كان نابغة منذ طفولته، وأنه ظل كذلك في ما بعد.

لقد استطاع بيكاسّو الرسم قبل أن يستطيع الكلام. وفي العاشرة من عمره كان بوسعه أن يشكل سبائك المِلاط مثلما يفعل والده الذي كان معلِّماً للرسم في الإقليم. وقبل أن يبلغ الصبي الرابعة عشرة، أعطاه والده لوحة الألوان والفراشي، وأقسم أنه لن يرسم منذ ذلك الحين، لأن ابنه قد بذَّه. وفي سن الرابعة عشرة، قدَّم امتحان الدخول إلى القسم الأعلى من مدرسة الفنون في برشلونة. وجرت العادة أن تُعطى مهلة شهر كامل للمتقدمين لإنجاز الرسوم المطلوبة. أما بيكاسّو، فقد أنجزها كلها في يوم واحد. وعندما كان في السادسة عشرة تم قبوله بحفاوة في أكاديمية مدريد الملكية، ولم يبق أمامه ما يقدمه من الامتحانات المدرسية. وفي سني مراهقته، كان قد ارتدى ثوب والده المهني واستنفد الإمكانات التعليمية في بلده.

إن الأطفال النوابغ في الفنون البصرية أكثر ندرة منهم في الموسيقى. ووجودهم، بمعنى ما، أقل نصيباً من الحقيقة. وربما لم يعزف الصبي موزار (Mozart) بأعذب مما عزف به أي إنسان آخر على قيد الحياة. ولم يكن بيكاسّو في السادسة عشرة يرسم ببراعة ديغا (Degas). وقد يرجع السبب في ذلك إلى أن الموسيقى فن مستقل بذاته أكثر من الرسم. فبوسع الأذن أن تتطور بصورة مستقلة:

أما العين فليس بوسعها أن تتطور إلا بمقدار فهمها للشيء المرئي. ومهما يكن من أمر فإن بيكاسّو، إذا قيس بمعايير الفن البصري، كان طفلاً نابغة. وقد اعتُبر كذلك، ومن ثم وجد نفسه محاطاً بهالة من العجب والإعجاب في سن مبكرة جداً.

ولم يستطع أحد حتى اليوم أن يفسر كيف يرث أو يكتسب الطفل النابغة مهارته أو علمه. هل يرجع ذلك إلى أنه قد ولد وفي ذهنه علاقات جاهزة، أم أنه قد ولد بذهن مفرط في الحساسية إلى أقصى الحدود؟ إن المخيلة الشعبية قد أسبغت على النابغة ـ سواء أكان طفلاً أم راشداً ـ قوة سحرية أو خارقة للطبيعة: وهو يُعتبر دائماً مجرد أداة تتسلط عليها قوة ما خارج نفسه. وقد شاع الاعتقاد ذات يوم أن باغانيني (Paganini) قد تعلَّم عزف الكمان على يد عفريت.

وتبدو قوة النابغة عجيبة حتى بالنسبة إليه، لأنها، بادئ ذي بدء، إنما تأتيه من دون مشقة. فالأمر لا يعني بالنسبة إليه أنّ عليه أن يصل مكاناً ما، بل إنه يُزار وحسب. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه في أول الأمر ليفعل الأشياء دون أن يدرك السبب أو الدافع الكامن وراءها. إنه يأتمر بأمر قوة هي أشبه بالرغبة الغريزية. وربما كان أقرب مثال يمكن إيراده لنتصور مدى هذا الغموض بالنسبة إليه هو أن نتذكر اكتشافنا للرغبة الجنسية فينا. وحتى بعد أن نكون قد ألفنا الجنس واطلعنا على جميع التفسيرات العلمية، فإننا مع ذلك نميل إلى التفكير في القوة الكامنة وراءه ـ سواء أفكرنا فيه بالارتكاز إلى نظرية الذات السفلى أو نظرية الغرائز التوالدية ـ بوصفها، أي هذه القوة، شيئاً خارج نطاق أنفسنا، ونميل إلى إضفائها على الطبيعة، التي نستسلم لها آنذاك بطيب خاطر.

فلا عجب، إذاً، أن يعتقد أغلب النوابغ أنهم مجرد وسائل ـ وأنهم مسيرون. ويوضح كيتس (Keats) نابغة الشعر الإنجليزي

المعروف هذه النقطة في رسالة كتبها عام 1818. إنه يميز أولاً بين نوعين من الشعراء: ففيهم النوابغ، وفيهم الواعون أنفسهم وعياً كبيراً مثل ووردزورث (Wordsworth). ويقول في معرض حديثه عن شخصية النابغة:

«إنها ليست نفسها - إذ لا نفس لها - بل هي كل شيء ولا شيء - وليس لها شخصية - إنها تتمتع بالضوء والظلال - وتعيش في ابتهاج... والشاعر هو أكثر الكائنات لاشاعريةً في الوجود، لأنه بلا هوية؛ إنه (ينبئ) على الدوام ويملأ شخصاً آخر».

لقد سمعت العازف يهودي مينوحين (Yehudi Menuhin) يقول كلاماً قريباً جداً من هذا المعنى. كما إن بيكاسّو قال وهو في الثامنة والعشرين «إن الرسم أقوى مني. إنه يحملني على أن أعمل ما يريد».

وقد أثَّر نبوغ بيكاسّو الطفل على موقفه من الفن طيلة حياته. وذلك هو السبب الذي يجعله معجباً كل هذا الإعجاب بقدرته الخلاقة، ويدفعه إلى أن يعلِّق عليها أهمية أكبر مما يعلقه على ما ينتجه. ومن هنا نراه يَعتبر الفن جزءاً من الطبيعة.

«إن كل إنسان يريد أن يفهم الفن. ترى لماذا لا يحاول المرء فهم تغريد العصافير؟ لماذا لا يحب المرء الليل، والورود، وكل ما يكتنفه، دون أن يحاول فهمه؟ ولماذا لا يحس الناس بالحاجة إلى الفهم إلا في حالة الفن؟ ولَيتهم يدركون قبل كل شيء أن الفنان إنما يعمل بقوة الضرورة، وأنه ليس إلا جزءاً لا قيمة له من العالم، وأنه ينبغي أن لا يسبغ عليه من الأهمية أكثر مما يسبغ على الكثير من الأشياء التي تسرنا في هذا العالم، مع أننا لا نستطيع تفسيرها».

وفي بعض ذلك احتجاج معقول ضد جميع العمارات الثقافية المتبجحة التي شُيدت حول جزء كبير من الفن في هذا العصر. لكنه

يشكل كذلك تبريراً لطبيعة عبقريته كما يراها هو. إنه يصنع الفن مثلما يغرد العصفور. وليس للفهم صلة بالأمر - بل إن الفهم ليقف عقبة كأداء ويكاد يشكل خطراً.

«إنني لا أكاد أفهم الأهمية التي تعلق على البحث الكلامي في الرسم الحديث. وفي اعتقادي أن البحث لا يعني شيئاً في الرسم، أما المهم فهو العثور والاكتشاف».

وهذه العبارات - وهي أكثر ملاحظات بيكاسّو ذيوعاً واقتباساً - قد أوقعت الناس في حيص بيص منذ أن قيلت عام 1923. ولا مراء في أنها لا تصدق على الفن الحديث بصورة عامة. إذ لا يمكن لامرئ أن ينكر أن روح البحث هي التي ألهمت سيزان (Cézanne) وسورا (Seurat) وموندريان (Mondrian) وكْليْه (Klee). تُرى، هل قالها بيكاسّو لمجرد إثارة الدهشة؟ أم أنها مجرد طريقة أخرى للإدلاء بالملاحظة العادية بأن النيات الحسنة لا تكفي؟ كلا. إنها - شأنها شأن كل ما يقوله بيكاسّو - إنما تصدق عليه أكثر مما نتصور. إنه لا يلقي بالألغاز كغاية بحد ذاتها - فالأصح أن نقول إن تجربته كلها لُغْزيَّةٌ في طابعها. إنه يؤمن بما يقوله لأن تلك هي الطريقة التي حدث الأمر بها بالنسبة إليه. لقد حقق هو الفن من دون بحث، واكتشف عبقريته من دون سعي إليها. ويبدو أن ذلك قد حدث على نحو سريع ومن دون إعداد من جانبه.

«ينبغي ألا تعتبر الأنماط التي استعملتها في فني تطوراً أو خطوات نحو مثال أعلى مجهول في الرسم. فكل ما عملته إنما عملته للوقت الحاضر، وعلى أمل أن يبقى دائماً في الوقت الحاضر. إنني لم آخذ روح البحث بالاعتبار قط. وعندما وجدت شيئاً يستحق التعبير عنه، عملته دون أن أفكر بالماضي أو بالمستقبل. . . ولم يحدث قط أن قمت بالمحاولات أو التجارب. وكلما توافر لدي شيء

يستحق القول، كنت أقوله بالطريقة التي أحسست إنني كنت مرغماً على قوله بها آنئذ. إن الدوافع المختلفة لابدّ أن تستلزم أساليب مختلفة في التعبير. وذلك لا يتضمن التطور ولا التقدم، بل يعي المواءمة بين الفكرة التي يود المرء التعبير عنها، وبين وسيلة التعبير عن تلك الفكرة».

وهنا يكمن سر الحدَّة الخارقة التي تتصف بها رؤية بيكاسّو. فقد كان قادراً على أن يتصور في رأس حصان واحد من الألم والعذاب ما لم يكتشفه العديد من الفنانين في عملية صَلْب كاملة.



(9) بيكاسّو، رأس حصان، 1937

إنه يستسلم كل الاستسلام للفكرة أو للحظة الراهنة. ويتخلى عن الماضي والمستقبل وعن الخطط والعلة والمعلول جميعاً. إنه يضع نفسه كلياً تحت تصرف التجربة الراهنة. وكل ما عمله أو حققه، إنما يكتسب أهميته بمقدار ما يؤثر في وجدانه في لحظة الاستسلام تلك. وتلك هي الطريقة التي يعمل بها بيكاسّو من الوجهة النظرية على الأقل. وهي كثيرة الشبه بالطريقة التي يستسلم بها النابغة للقوة التي تعتمل في داخله.



(10) روبنز، المسيح مصلوباً بين لصّين، 1620

وتلك هي النتيجة الإيجابية لهالة الغموض التي وُجد بيكاسّو نفسه محاطاً بها في طفولته. وباحترامه لهذا الغموض، أصبح أكثر الفنانين قدرة على التعبير في هذا العصر. بيد أن ثمة نتيجة سلبية - ربما كانت تتصل بنجاحه في طفولته بقدر ما كانت تتصل بالغموض. إن بيكاسّو ينكر قوة العقل وينكر الرابطة السببية بين البحث والاكتشاف كما إنه ينكر أن هناك نمواً في الفن، ويمقت النظريات والتفسيرات. وقد نتفهم تجاهله لكل تلك الاعتبارات العقلية حين يكون الأمر متعلقاً باحترام غموض قدراته وبالاستجابة لها، غير أنه يذهب إلى أبعد من ذلك، إنه يكره التفكير بصورة عامة ويزدري تبادل الآراء.

«ينبغي أن تكون ثمة دكتاتورية مطلقة ـ دكتاتورية الفنانين، دكتاتورية فنان واحد ـ ليقمع جميع من غدروا بنا، ليقمع جميع الغشاشين، ليقمع الألاعيب، ليقمع التصنع، ليقمع التعاويذ، ليقمع التاريخ، وليقمع كَومة من الأشياء الأخرى، لكن الحسُّ العام هو الذي يحول دون ذلك دائماً. فلنشعل ثورة ضد الحسِّ العام بادئ ذي بدء. إن الدكتاتور الحقيقي سينهزم دائماً أمام دكتاتورية الحسِّ العام ـ وربما غير ذلك».

وفي ذلك نوع من النكتة. إلا أنه على أي حال يفضح قلقاً ما. إن بيكاسّو يريد أن يكون كل شيء بدهياً مسلَّماً به من دون نقاش وأبعد من أن تطاله البيّنة. إنه يقول:

«إن عليهم أن يقتلعوا عيون الفنانين على نحو ما يفعلون بالحساسين، حتى تغدو أعذب تغريداً».

إنه يبدو هنا كما لو كان ـ من حيث المبدأ ـ يخاف التعلم. (وربما يجدر بنا أن ننوه بأنه واحد من قلة من الفنانين المعاصرين الذين لم يمارسوا التعليم قط). إنه يهيئ نفسه لتعلم مهارة جديدة ـ كالخزف أو الحفر على الخشب، أو اللِّحام ـ لكنه ما إن يملك ناصية هذا الأسلوب، حتى يشرَع في الإطاحة به وتفنيد قوانينه. ومن هذا الدافع تنشأ قدرته المذهلة على الارتجال، وروح النكتة التي لا تحترم شيئاً. إلا أن هذا الدافع مهما كانت نتائجه مبهجة، مازال ينم عن روح عدائية. وليس بوسعي أن أفسر ذلك، ولا أستطيع في الوقت الحاضر إلا أن أدلي بتفسيرات محتملة. ويبدو لي أن حكاية والد بيكاسّو الذي أعطى ابنه لوحة الألوان والفرشاة، والذي أقسم بعدها أن لا يرسم البتة، لم تؤخذ على محمل الجد قط. فإذا صَحَّت، فإنها قد تكون تجربة بعيدة الغور في تكوين بيكاسّو الشاب.



(11) بيكاسّو، صورة والد الفنان، 1895



(12) بيكاسّو، صورة والدة الفنان، 1895

فهل يُعقل أن صبياً ما سيؤمن بالتطور خطوة إثر خطوة إذا حدث وأخبره والده قبل ان يتعدى سنيّ مراهقته بعد، وعلى نحو مفاجئ، أنه جدير بأن يحل محله، وأن والده سيطلّق الرسم إلى غير رجعة؟ وبما أن ذلك هو ما يود كل صبي حدوثه، ألن يكون ميالاً إلى الإيمان بالسحر؟ ولكن في الوقت ذاته، وبما إنه كان يود حدوث ذلك، أليس من الممكن أن يحس بالذنب؟ إن أوضح عزاء عن الإحساس بالذنب هو أن يقنع نفسه بأن صبر والده وتطوره الدؤوب وخبرته جميعاً لم تكن لتجدي فتيلاً بطبيعة الحال: بل إن الأمر الوحيد المهم هو القوة العجيبة التي يحسها في أعماق نفسه. بيد أن هذا العزاء لم يكن إلا عزاء جزئياً وحسب: إن الفنان سيظل فزِعاً من التفسيرات والجدل مع الآخرين أو في ما بينهم حول الطريقة التي أطاح بها بوالده.

«إننا جميعاً نعلم أن الفن ليس هو الحقيقة. فليس الفن غير أكذوبة تجعلنا ندرك الحقيقة، والحقيقة المعطاة لنا لنفهمها على أقل

تقدير. وأن على الفنان أن يعرف الأسلوب الذي يُقنع به الآخرين بصواب أكاذيبه. وإذا ما اقتصر في إنتاجه على تبيان أنه بحث وبحث مجدداً عن الأسلوب الذي يدبج به أكاذيبه، فإنه لن يحقق شيئاً البتة».

إن التمييز بين الشيء والصورة هو نقطة الانطلاق الطبيعية في جميع الفنون البصرية التي تتخذ من السحر والطفولة منطلقاً لها. والمغالاة في هذا التمييز، كما يفعل بيكاسّو هنا بشكل يعكس معنى الأكذوبة والحقيقة على حد سواء، يوحي بأن جانباً من وجدانه مازال يؤمن بالسحر ومازال مثبتاً في مرحلة الطفولة. ويبدو ذلك أدعى إلى الإقناع بدليل أن النزاعات بين الأب والابن غالباً ما تنشب على هذه الصورة تماماً. إن الأب يتهم ابنه بالكذب، ويعرف الصبي أنه يكذب، ولكنه يتصرف على هذا النحو من أجل حقيقة أهم وأشمل، ولن يكون بوسع الأب أن يفهمها بتاتاً. إن الحقيقة هي دفاع الأب عن سلطته، أما الأكذوبة فهي وسيلة الابن للتخلص من هذه السلطة. أما إذا كانت الأكذوبة من الافتضاح بحيث لا يستطيع الابن أن يدافع عنها على أنها هي الحقيقة، فلن يتحقق أيما شيء، وسوف تستفحل سلطة الأب بالفعل.

وقد نجد في ذلك تفسيراً ممكناً. أما إذا لم نقبله مع مسلّمات التحليل النفسي التي يرتكز عليها، فلن تكون له قيمة تذكر. إن النقطة المهمّة في نقاشنا هذا هي أن بيكاسّو، لسبب أو لآخر، وبنتيجة وعيه لموهبته العبقرية، قد بقي متشككاً ومتوجساً إزاء الأسباب والتفسيرات والتعلم.

ولتوضيح ذلك بالمقارنة، سأورد نصاً لرسام آخر. لقد كان خوان غريس مُجايلاً لبيكاسّو وإسبانياً أيضاً. وكان رساماً كبيراً، ومساهمته في الحركة التكعيبية مهمة بقدر مساهمة بيكاسّو - إلا أنه لم يكن نابغة بحال من الأحوال. وها هو يكتب في عام 1919:

«إنني أود أن أواصل تقاليد الرسم بالوسائل التشكيلية، وأن أضيف لها في الوقت ذاته جمالية جديدة تقوم على أساس من العقل... لقد خامرني السرور في بعض الوقت بعملي، لأنني اعتقدت أنني في آخر المطاف أدخل مرحلة جديدة من الإنجاز والتحقيق. وفوق ذلك فقد كان بوسعي أن أختبر مدى تقدمي: ففي السابق كنت كلما شرعت في رسم صورة أحس بالرضى في البداية والسخط في النهاية. أما الآن فالبداية فاسدة ومقيتة دائماً، أما النهاية فهي على العموم مفاجأة مفرحة»[5].

ولنقارن ذلك بما يقوله بيكاسّو:

«سيكون من الطريف لو تيسر للمرء أن يحتفظ على نحو فوتوغرافي بالمراحل، بل بالتحولات، التي تمر بها اللوحة. فربما أصبح بالإمكان آنذاك اكتشاف المسار الذي يسلكه الدماغ في تجسيد الحلم. لكن ثمة أمراً واحداً غريباً - وهو ملاحظة أن اللوحة لا تتغير في جوهرها، وأن الرؤيا الأولى تظل على حالها على الرغم من الظواهر الخارجية».

لقد كان على خوان غْريسْ - وهو من المؤمنين بالعقل، أن يرتحل ويكتشف، أما بيكاسّو فإنما يُزار؛ فهو ينكر النمو، واللوحة عنده لا تمر في مراحل بل تعاني تحولات، وهو لا ينظر إلى الدماغ من زاوية عقلية بل من زاوية تتابع الأحلام. إن لوحات غْريسْ تتطور من البداية إلى النهاية. أما لوحات بيكاسّو، فعلى الرغم مما يبدو عليها من تغير - فإنها تظل على الحال التي بدأت منها.

---

(5) انظر: Juan Gris, *Letters of Juan Gris, 1913-1927*, Collected by Daniel-Henry Kahnweiler, Translated and Edited by Douglas Cooper ([n. p]: [n. pb.], [n. d.]).

«كل ما هو طريف في الفن، إنما يحدث في البداية فوراً. وحالما تجتاز نقطة البدء، ستجد نفسك في نقطة النهاية».

وبيكاسّو هنا يتحدث مرة أخرى عن لوحة واحدة. إلا أن ما يقوله قد يصدق على إنتاجه طيلة حياته: وهو الإنتاج الذي لم يتألف من مراحل، لأن ذلك يتضمن الاعتقاد بالهدف المتوخى، وبالتطور والقصد المنطقي، بل هو يتألف من تحولات، أي من تبدلات مفاجئة يستحيل تعليلها: إنه إنتاج حياته الذي ظل ـ على الرغم من الظواهر ـ يحتفظ برؤياه الأولى على حالها ـ أي رؤية بيكاسّو الشاب في إسبانيا.

إن الفترة الوحيدة التي تطوّر فيها بيكاسّو كفنان على نحو متسق هي الفترة التكعيبية الممتدة بين عامي 1907 ـ 1914. وهذه كما سنرى في ما بعد هي الاستثناء الكبير في حياته. ولولا ذلك، لما تطور. وكيفما حاول المرء أن يُعدل وضع الإحداثيتيْن، فسيتعذر عليه أن يرسم خطاً بيانياً دائم الصعود لتبيان مسيرة حياة بيكاسّو. إلا أن ذلك ممكن في حالة ما يقرب من نصف الفنانين العظماء. ابتداءً بـ مايكل أنجيلو وحتى براك. ولن نستثني من ذلك إلا أولئك الرسامين الذين فقدوا عنفوانهم حين أدركتهم الشيخوخة. لكن ذلك لا يصدُق على بيكاسّو. ولذلك فإنه نسيجُ وحدِه. فإننا لا نجد في إنتاج أي فنان آخر أن كل مجموعة من الأعمال مستقلة استقلالاً تاماً عما سبقها، وغير ذات قيمة في ما يتعلق بما تلاها.

ويمكنك أن تُكوِّن فكرة عن انعدام الاستمرارية هذا في إنتاج بيكاسّو بمجرد النظر إلى ثلاث لوحات ـ رُسِمت في غضون سنتين، ومقارنتها بلوحتين نموذجيتين بريشة براك ـ رُسِمتا في الوقت ذاته.







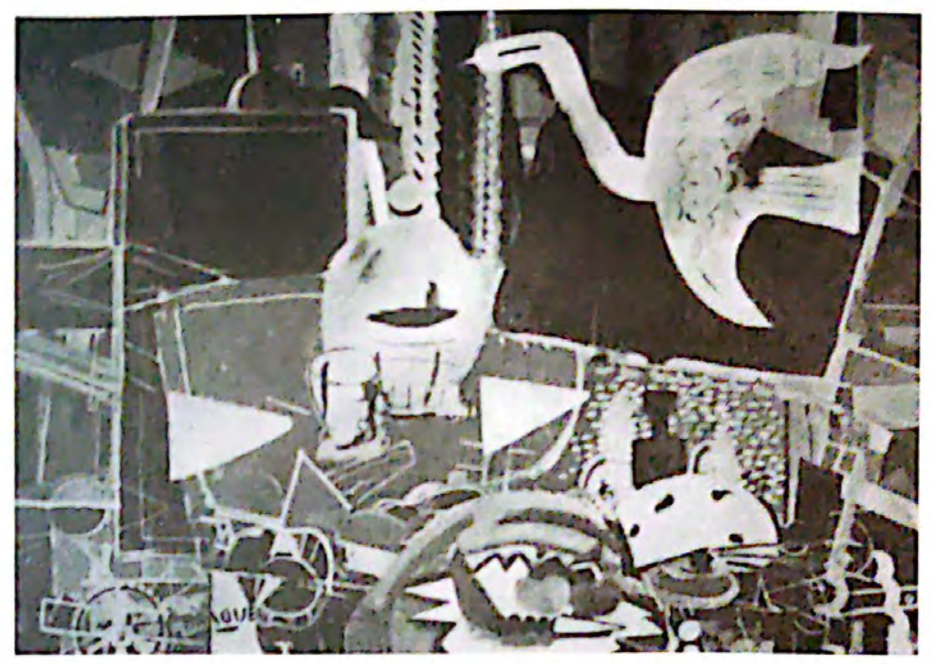
(13) بيكاسّو، مسرِّحة الشعر، 1954

(14) بيكاسّو، جاكلين ووشاح أسود، 1954

(15) بيكاسّو، امرأة جالسة، 1955

كثيراً ما يُعتبر عدم استمرارية بيكاسّو دليلاً على حيويته وعلى الطريقة المذهلة التي ظل بها محتفظاً بشبابه، وذلك ما يَفترض جدلاً أن بيكاسّو قد ظل يحتفظ بشبابه بالفعل، ويتحايل على تقصي التضمينات الفاجعة لعدم استقراره. لكن تلك الملاحظة صحيحة؛ فقد ظل متدفقاً بالعنفوان لأنه لم يتطور على نحو منسَّق. ذلك أنه (باستثناء الفترة التكعيبية القصيرة) لم يكن منفتحاً على التفسيرات

والاقتراحات والمجادلات. وبدلاً من ذلك، كان عليه أن يعتمد أكثر فأكثر وبشكل كامل على غموض قدرته العبقرية الخلاقة.



(16) براك، ستوديو، VIII، 1954



(17) براك، الطائر وعشّه، 1955 ـ 1956

وآمل أن أكون قد أوضحت حتى الآن أن نبوغ بيكاسّو في طفولته قد أطال وزاد في الآثار التي خلّفتها سنواته الأولى. فقوة

عبقريته - التي يوليها كل ثقته - قد وقفت حائلاً دون التأثيرات الخارجية، بل ودون أي خطة واعية خاصة به. لقد استسلم لإرادتها - في حضور أبدي. لقد بقي شاباً.

لكن هناك تفسيراً آخر لقدرة هذه الصفات المميزة لمواهبه العبقرية على اجتذابه إلى إسبانيا. إن طبيعة قدراته هي من النوع الذي تعترف به إسبانيا. وبالتالي، فإن روح بيكاسّو - إذا ما قورنت بفنه - تغدو مفهومة توّاً.

لقد كتب لوركا (Lorca) - الذي ولد على مقربة من غرناطة بعد ثماني سنوات من مولد بيكاسّو - مقالة حول من أصيبوا بمس الإبداع بعنوان «نظرية الدويندي[6] (Duende) ووظيفته». إن الدويندي نوع من الشيطان غير - الشيطاني. ويستشهد لوركا بالمغني الأندلسي إذ يقول: «كل ما فيه أصوات معتمة، ففيه دويندي».

ويستطرد لوركا قائلا:

«إن هذه الأصوات المعتمة هي الغموض، وهي الجذور الضاربة في أعماق التربة الخصيبة التي نعرفها جميعاً، ونتجاهلها جميعاً، ولكننا نستقي منها كل ما هو حقيقي في الفن».

وعندما يخلص لوركا إلى تعريف الدويندي فإنه يلمّح إلى أن هذا المفهوم، من الوجهة التاريخية، إنما هو إسباني محض. ويميز بين دويندي ربة الشِّعر وبين دويندي الملاك. فهو يرى أن ربة الشِّعر تُمثل روح الكلاسيكية المؤدية إلى عصر التنوير، كما هي الحال في فن بوسّان (Poussin) مثلاً. أما الملاك فيمثل نوبة الصحو المؤدية إلى النزعة الإنسانية في عصر النهضة الأوروبية كما هي الحال في فن

---

(6) انظر: *Lorca*, Penguin Books, 1960.

أنطونيللو دا ميسينا (Antonello da Messina) مثلاً، وكلاهما ـ كما يزعم ـ محتقَران في إسبانيا لأن أياً منهما لا يتحدى الموت.

«إن الدويندي من جهة أخرى لا يَظهر إلا إذا تلمّح إمكانية الموت. . . في الفكرة، في الصوت، في الإيماءة، إن الدويندي يُحبذ منازلة الخالق وجهاً لوجه على حافة البئر. وفي حين يقنع الملاك وربة الشِّعر بالكمان أو الإيقاع المنَغم، فإن الدويندي يجرح، وفي شفاء هذا الجرح الذي لا يلتئم يكمن النبوغ والأصالة في عمل الإنسان».

إن الدويندي وليد الأمل:

(إن ظهور الدويندي يستلزم على الدوام تغييراً جذرياً في جميع الأشكال المؤسسة على بنيانات قديمة. إنه يعطي إحساساً بالرواء كان مجهولاً تماماً من قبل، وله عبق زهرة حديثة التفتح، ونكهة المعجزة. وهو يفضي آخر الأمر إلى ما يشبه الحماس الديني).

غير أنه لابدّ وأن يفضي إلى القدرية: وهو يتجسد أكثر ما يتجسد في حلبة المصارعة حيث الموت الأكيد.

«إن الموت يأتي كنهاية حاسمة ينسدل بعدها الستار في كل مكان ما عدا إسبانيا. ففي إسبانيا يرتفع الستار بمجيء الموت. وإن كثيراً من الإسبان ليمضون حياتهم بين جدران أربعة حتى يوم مماتهم، إذ تخرج أجسادهم للشمس. والموتى في إسبانيا هم أكثر حياة من موتى أي بلد آخر في العالم».

إن الدويندي، وهو صرخة التحدي الملهِمة، تطلقها حناجر المشدودين إلى آلة المخلعة. . . إنها مشحونة بنفاد الصبر مما مضى، بالرغبة في الانعتاق من جميع البدايات المادية التي لا يبدو عليها التطور قط. إنها محاولة لتخطي تلك البدايات بالتخلي عن كل شيء في سبيل اللحظة. وفي ظروف معينة يتكفل الدويندي بالفن.

«في تلك اللحظة نهضت لا نينا دو لوس بينيس (La Niña de los Peines) - [الصبية ذات الأمشاط] - كامرأة أصابها مس، كسيرَة الطرف كنوّاحةٍ من العصور الوسطى، وجرعت، من دون تريث، كأساً كبيرة من شراب الكازلّلا، وهو البراندي اللافح كماء النار، وقعدت لتغني من دون صوت، متقطعة الأنفاس، ومن دون تأنق، بحنجرتها الملتهبة، بل بدويندي. وقد أفلحت في تشذيب كل ما هو نافل في الأغنية، وأطلقت العنان لدويندي ناريّ غاضب أشبه بالريح المُحمَّلة بالرمل، مما حمل السامعين جميعاً على تمزيق ملابسهم بصورة تتفق والإيقاع على نحو ما يفعل زنوج البحر الكاريبي في طقوسهم عندما يترامون أمام صورة القديسة بربارا.

وكان على الصبية ذات الأمشاط أن تمزق صوتها لأنها عرفت أن سامعيها إنما كانوا يمَثلون النخبة التي لا تطلب الأشكال وحسب، بل نخاع الأشكال، ويطلبون الموسيقى المصفّاة التي لم يبق منها إلا لبابها الأنقى. لقد كان عليها أن تطرح عنها المهارة والإحساس بالخوف، أي أن تدفع عن نفسها ربة الشِّعر، وتبقى بمفردها على أمل أن يقبل الدويندي وينازلها بالأيدي. وما كان أروع غناءها آنذاك!»

في عام 1904 وفد بيكاسّو إلى باريس بقصد الإقامة فيها. ترى ما الذي لاحظه؟ وكيف استرعت المدينة انتباهه؟ والأهم من ذلك، كيف كان أثر كل ما حوله في تصوره لنفسه؟ إن كل التعريفات تتضمن تقصِّياً للعلاقات، فكيف كان على بيكاسّو أن يحدد ماهية نفسه، وقد تملّك الدويندي أعماقها - بالنسبة إلى باريس؟ وإلى أيّ مآل دفعت أوروبا بيكاسّو؟

* * *

يمثّل أورتيغا إي غاسيت (Ortega Y Gasset) آخر المفكرين الكلاسيكيين الرجعيين، ولا يمكن أن نصمه بالانتهازية ونسقطه من اعتبارنا، شأنه شأن جميع من يحملون لقب «دونْ»، الذين ما فتئوا يختلقون الأعذار للرأسمالية ويدّعون أن ليس هناك استعمار. إنه يحتفظ بمنزلته في إسبانيا كالعنبر. وهو من حدَّة الذهن وتوقُّد الخيال، بحيث يبهظه الوضع التاريخي الذي يجد نفسه فيه. وجميع كتبه تدور حول آلة المخلعة التاريخية. وأنا أفكر فيه لأنه ابتدع اصطلاحاً يصدُق أكثر ما يصدق على بيكاسّو. إنه هنا يطلق بعض التعميمات على الجماهير الأوروبية الحديثة، ويسبغ عليها كل مخاوفه الأرستقراطية من غير المتعلمين المحرومين من أيّ امتيازات. وهو يستعمل كلمة «بدائي» للتحقير. ولكننا، بحق، إزاء كاتب واسع المخيلة تستطيع صوره أن تتخطى استنتاجاته. وإليكم بعض ما يكتب:

«إن الأوروبي الذي شرع يبسط سلطانه... ينبغي أن يكون ـ بالنسبة إلى المدنية المعقدة التي ولد فيها ـ إنساناً بدائياً... بربرياً يظهر على خشبة المسرح، نزولاً من الباب السقفي، أي أن يكون غازياً شاقولياً»[7].

لقد كان بيكاسّو غازياً شاقولياً. لقد هبط من إسبانيا، عبر الباب السقفي لبرشلونة، على مسرح أوروبا. ولقي الصدود أول الأمر. وبسرعة فائقة استولى على رأس أحد الجسور. وأصبح آخر الأمر فاتحاً. ويقيني أنه قد ظلّ على الرغم من ذلك يدرك دائماً أنه شاقولي، وأنه عمل دائماً على إخضاع كل ما رآه حوله، بمقارنته مع ما جلبه معه من موطنه الأصلي، أي من الماضي.

---

(7) José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses* ([n. p.]: Allen & Unwin, 1932).

ولا أود أن يُفهم من كلامي هذا أن بيكاسّو ساذج، أو أنه كان صبياً ريفياً طيب القلب وقليل الحيلة في الوقت ذاته كالشاعر الروسي يسينين (Yassenin) (الذي كان نابغة أيضاً). لقد كان بيكاسّو حاذقاً إلى درجة الخبث. وسرعان ما عرف مقياس المجتمع الذي وجد نفسه فيه. وفي حالته لا نجد الدلائل ـ بقدر ما نجدها عند معاصريه ممن عانوا بالطريقة نفسها ـ على أن السنوات الأولى من الفقر والإهمال قد غيرته أو أضرّت به. بما إنه غازياً شاقولياً من الماضي لم يكن ذلك عائقاً في سبيله، بل سرعان ما اتضح أن لهذه الميزة فوائدها، فلقد منحته معايير معينة ينتقد على أساسها ما يراه.

ولم يشك بيكاسّو قط في أن عليه أن يقيم في باريس. فلقد كان بحاجة إلى باريس. وكان بحاجة للاقتداء بالرسامين الآخرين واحتذائهم، وللأصدقاء الذين تعرف إليهم، ولفرص النجاح التي مهدتها، ولطابع المدينة المعاصرة ولمقاييسها الأوروبية. ولم تكن تعمر رأسه الأوهام في ما يتعلق بإسبانيا. فلقد أدرك أنه لو بقي رساماً في إسبانيا، لكان عليه أن يتعامل مع أفراد الطبقات الوسطى بمفاهيم الإقليمية الضيقة. وكان يدرك تمام الإدراك أن باريس تمثل التقدم، وأن عليه أن يُسهم في التقدم.

إلا أن هذا التقدم، كما شهده يتحقق في الواقع، قد ألقى الرعب في قلبه. فقد كان يأخذ بإحدى اليدين ما يمنحه بالأخرى. إن الفقر لا يبعث على الدهشة بالنسبة إلى أي إسباني. بيد أن الفقر الذي شهده بيكاسّو في باريس كان من نوع مختلف. ففي اللوحة الذاتية المرسومة عام 1901 في باريس، نرى وجه رجل لم يقتصر أمره على الإحساس بالبرد والجوع، بل هو أيضاً صامت لا يكلمه الآخرون. وليست وحدته ناجمة عن كونه غريباً، بل إنها تمثل بشكل جوهري فقر المنبوذين في المدينة العصرية. إنها الإحساس الذاتي الذي يعتمل في وجدان الضحية، والذي يقابِل القسوة الموضوعية المطلقة التي

تحيط به. وليس ذلك فقراً ناجماً عن ظروف بدائية، إنه الفقر الناجم عن قوانين وضعها الإنسان: الفقر الذي ينبغي إسقاطه من الاعتبار لأنه لا يستحق الاهتمام مع أنه مقبول شرعياً. ولابدّ أن كثيراً من الفلاحين في أندلوثيا قد عانوا الجوع أكثر مما عاناه الزوجان الجالسان إلى طاولة في الصورة المعدنية المحفورة (الوجبة الزهيدة). بيد أنه ما من زوجين أحسّا بمثل هذا الانهيار المعنوي، وما من زوجين أحسّا بمثل هذه التفاهة[8].



(18) بيكاسّو، صورة ذاتية، 1901

(8) Philip O'Connor, *Britain in the Sixties: Vagrancy, Ethos and Actuality, etc* (Harmondsworth: Penguin Books, 1963).

في ما يأتي نبذة من منشور فوضوي نشر في أندلوثيا في الوقت نفسه الذي صُنعت فيه هذه المحفورة المعدنية في باريس.

«إن على هذا الكوكب من الخيرات المتراكمة ما يكفي - في غياب أي احتكار - لتوفير السعادة لجميع البشر. إننا جميعاً نملك الحق في الرفاه، وعندما يبزغ فجر الفوضوية سيحصل كل واحد منا من دون استثناء على ما يريده من المخزن العام: سيغدو جميع الناس سعداء من دون تمييز: وسيكون الحب هو القانون الوحيد الذي ينتظم العلاقات الاجتماعية»[9].

أما الزوجان الجالسان إلى الطاولة فقد اطّرحا عنهما مثل هذه الآمال الساذجة وخلّفاها. إنهما سينفجران بالقهقهة إزاء تلك البراءة. ترى ما الذي اجتنياه من مثل هذا التقدم (لأن جميع الآمال الفوضوية غير واقعية)؟ ما الذي جلبته عليهما معرفتهما وخبرتهما الواسعة؟ ازدراء عميق للواقع وللأمل وللآخرين ولأنفسهما. وقيمتهما الوحيدة كما يراها بيكاسّو بمنطق المدنية الأوروبية تكمن في أنهما يمثلان نقيض المرفهين الحَسَني التغذية. وهما لا يزعمان لأنفسهما أي حقوق. ولا يزعمان إلا السقم الذي يفضح العافية التي احتكرتها البورجوازية لنفسها وابتذلتها. إنه لتقدم مريع حقاً.

وليس ذلك بالطبع هو المنطق الوحيد للمدنية الأوروبية. إن وجهة نظر بيكاسّو وحيدة الجانب، وذلك ما يساعدنا على تفسير الميوعة العاطفية المتجلية في قسم كبير من إنتاجه في تلك الحقبة - أي الإحساس المغالى فيه باليأس المطبق الذي يقترب من الشعور

---

(9) Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth, An Account of the Social and Political Background of the Civil War* (Cambridge: Cambridge University press, 1943).

بالرثاء للنفس. (وذلك يفسر لنا أيضاً سبب الحظوة التي نالتها لوحات تلك الفترة بين الأغنياء في ما بعد. فالأغنياء لا يحبون التفكير إلا في الفقير الذي يعاني الوحدة: فذلك يخفف من وطأة إحساسهم بالوحدة: ثم إنه يجعل شبح حركة جماعية منظمة من الفقراء أبعد احتمالاً).



(19) بيكاسّو، الوجبة الزهيدة، 1904

إلا أن موقف بيكاسّو هو مما يمكن فهمه بسهولة: لقد كانت نظرته السياسية جداً بسيطة. فهو قد عاش في أوساط البروليتاريا الرثة، وكان بؤسهم من نوع لم يتصوره من قبل. وربما كان هو نفسه

يعاني أحد الأمراض السارية، فأبهظه ذلك. وفي كثير من لوحاته آنئذ تناول موضوع العميان. ويشير النقاد إلى أنه لابدّ قد رأى العديد من الشحاذين العميان في إسبانيا. بيد أنني أعتقد أن للموضوع أهمية أعمق وألصق بمعاناة بيكاسّو الشخصية: فقد كان يخشى العمى كنتيجة لمرضه هذا. وقد تخيل ذلك الداء وقد أعطب أعز حواسه. وكانت هذه الرؤيا الذاتية مطابقة للأمثلة الواقعية على الدمار الذاتي الناجم عن أصول اجتماعية، والذي كان يشاهده حوله.



(20) بهلوان مع كأس (صورة ذاتية)، 1905

وعلى نحو سريع، غدا بيكاسّو أكثر عنفواناً وتحدياً. (وربما حدث ذلك إثر تحسن في الصحة). لقد استمر يرسم المنبوذين ويتماهى معهم، لكنهم لم يعودوا مجرد ضحايا لا حول لهم ولا

طَول. لقد أصبحوا الآن ذوي مهارات وتقاليد خاصة. وغدوا بهلوانات ومهرجين، وأصبحت لهم حياتهم المستقلة على غرار البدو الرحل.



(21) بيكاسّو. أسرة لاعبي السيرك، 1905

ومن المشكوك فيه أن هؤلاء الرجال والنساء يرتضون لأنفسهم أبداً أن يصبحوا أعضاء في المجتمع الأوروبي. إنهم قد يتضورون جوعاً ويرتدون الثياب المهلهلة البالية، لكنهم يحافظون على البَون الشاسع الذي يفصلهم عمن سواهم، وعلى احترامهم لأنفسهم. كما إن في رشاقة ألعابهم ما يقوم دليلاً على صفاء روحي لا مثيل له في المدنية الحديثة. إنهم بدائيون بمعنى أنهم أكثر التصاقاً بالطبيعة. وقد يشعرون بالحزن، بيد أنهم لا يعرفون شيئاً عن العذاب المشرَّع الذي كرَّسته القوانين.

وكأنما قصد بيكاسّو التأكيد على هذه النقطة، وهي قربهم من الطبيعة وإلمامهم بالقانون الطبيعي لا القانون الوضعي. ذلك أننا نراه في أكثر الأحيان يُدخِل الحيوانات في تلك اللوحات، إلا أنها الحيوانات التي يحس معها الأشخاص بالألفة وبالتفاهم الخاص. فثمة صبي يسوق حصاناً، وآخرون يمتطون الخيول غير المسرجة، وكلب يحك أنفه بساق، وعنزة تتبع فتاة، وسعدان يجلس إلى جانب امرأة كما لو كان أخاً للطفل الجالس في حضنها.



(22) بيكاسّو. أسرة لاعبي السيرك مع قرد، 1905

ويجدر بي هنا أن أوضح أنني لست بصدد تقويم تلك اللوحات ـ مع أنني شخصياً أعتقد أن فيها الكثير من التكلّف والتوق إلى الماضي. كما إنه يجب أن لا تشغلنا المشكلات الأسلوبية التي شغلت معظم من كتبوا عن بيكاسّو. لماذا رسم بيكاسّو باللون الأزرق إبان الفترة الزرقاء؟ ولماذا رسم بالوردي في عام 1906؟ وقد تكون الإجابات طريفة ومثيرة للاهتمام، لكنها قد تكون خطيرةً جداً، لأنها قد تجعلنا نشيح بأبصارنا عن الغابة بحثاً عن الأشجار.

وإذا كنا معنيين بروح بيكاسّو التي تبدو متغلغلة في كل ما حولها، فإن ما هو جوهري لتحقيق هذه الغاية هو ما يأتي: لقد أدرك بيكاسّو أن عليه القدوم إلى باريس لأنه عرف أن ليس هناك مستقبل مهني له في إسبانيا، وفي باريس التقى البؤس الذي تزخر به المدينة الأوروبية وجهاً لوجه ـ وهو البؤس الذي يجمع بين الألم الوحشي وهذيان الحمى، وكان رد فعله إزاء ذلك هو التصور المثالي لأنماط حياة أبسط وأكثر بدائية.

وإلى هذا الحد قد يُخيل للمرء أن قدوم بيكاسّو إلى باريس كان ذا قيمة مبهمة وغير أكيدة أوَلم يكن رد الفعل الأكثر تمشياً مع المنطق أن يتخلى عن عزمه على أن يصبح فناناً محترفاً، ويغادر أوروبا على نحو ما فعل غوغان قبله بخمسة عشر عاماً ـ إلى البحار الجنوبية؟

* * *

يمكننا أن نتبين أهمية إقامة بيكاسّو في باريس بما حدث منذ عام 1907 فصاعداً. فقبْل ذلك بدأ يَعقد صداقات مع الرسامين والشعراء الفرنسيين. وبخاصة مع ماكس جاكوب (Max Jacob) وغيّوم أبولينير (Guillaume Apollinaire). وفي عام 1907 التقى براك (Braque). وما حدث بعدئذ هو تاريخ الحركة التكعيبية.

لقد ولدت التكعيبية، من حيث هي أسلوب، على يد الرسامين، لكن الشعراء هم الذين تكفلوا بالحفاظ عليها وإمدادها بالروح والثقة بالنفس. ومنذ عام 1907 وحتى عام 1914، حولت التكعيبية بيكاسّو ـ وذلك يعني أن باريس وأوروبا هما اللتان حولتاه. وربما كانت كلمة «حوّل» قوية أكثر مما ينبغي: إن التكعيبية قد منحت بيكاسّو الفرصة لكي يخرج خارج نفسه ويهيئ لحنينه إلى موطنه وسيلة يصبح معها شاهداً حاد الطبع لا على الماضي بل على المستقبل. وذلك صحيح على الرغم من أن بيكاسّو كان أحد مؤسسي التكعيبية. وقد سبق وأسلفت أن الفترة التكعيبية من حياة بيكاسّو كانت هي الاستثناء العظيم. وإذا ما أردنا أن نعرف كيف حدث ذلك الاستثناء، وكيف حولت التكعيبية بيكاسّو فإن علينا الآن أن نتفحص الأسس التاريخية للحركة التكعيبية.

يكاد يكون من المستحيل أن نغالي في أهمية الحركة التكعيبية. لقد كانت ثورة عظيمة في الفنون البصرية تعادل تلك التي حدثت في أوائل عصر النهضة الأوروبية. أما آثارها في ما تبعها من فنون، سواء في صناعة الأفلام أو في الهندسة المعمارية، فهي من الكثرة بحيث لا نكاد نلاحظها.

فلنقارن لوحة تكعيبية لكرسي، بأخرى لجزء من الهيكل من أعمال فرا أنجيليكو (Fra Angelico).

قد تبدو الفوارق مذهلة من أول وهلة، لكن ثمة أوجه شبه أيضاً. ففي كلتا اللوحتين ابتهاج بالوضوح (لا وضوح المعنى بالضرورة، بل وضوح الأشكال). فليس هناك ما يحول بينك وبين الأشكال المرسومة ـ إذ يتقلص أثر مزاج الفنان وتضمر الذاتية إلى أدنى حد ممكن. وفي كلتا اللوحتين نلاحظ التركيز على مادة الأشياء ونسيجها كأنما هي حديثة الصنع. وفي كلتا اللوحتين يبدو، بجلاء، أن الحيز الذي توجد فيه الأشياء يشكل جزءاً مهماً من اهتمام الفنان،

مع أن قوانين هذا الحيز تختلف اختلافاً كبيراً في كلتا الحالتين. فالحيز في لوحة فرا أنجيليكو يشبه حيز المسرح إذا ما نظرنا إليه من القاعدة. أما في لوحة بيكاسّو فهو يشبه حيز المشاهد الطبيعية إذا ما نظرنا إليها من علٍ. وأخيراً، فإن في كلتا اللوحتين بساطة وخفة وابتعاداً عن الادعاء، مما يوحي بما يشبه الثقة الطافحة بالبشر. وقد يتوهم المرء أنه سيجد أوجه الشبه نفسها في لوحات من عصور أخرى، ولكن الأمر غير ذلك. فليس ثمة لوحتان يمكن مقارنة إحداهما بالأخرى في القرون الخمسة التي تفصل بين المرحلتين.



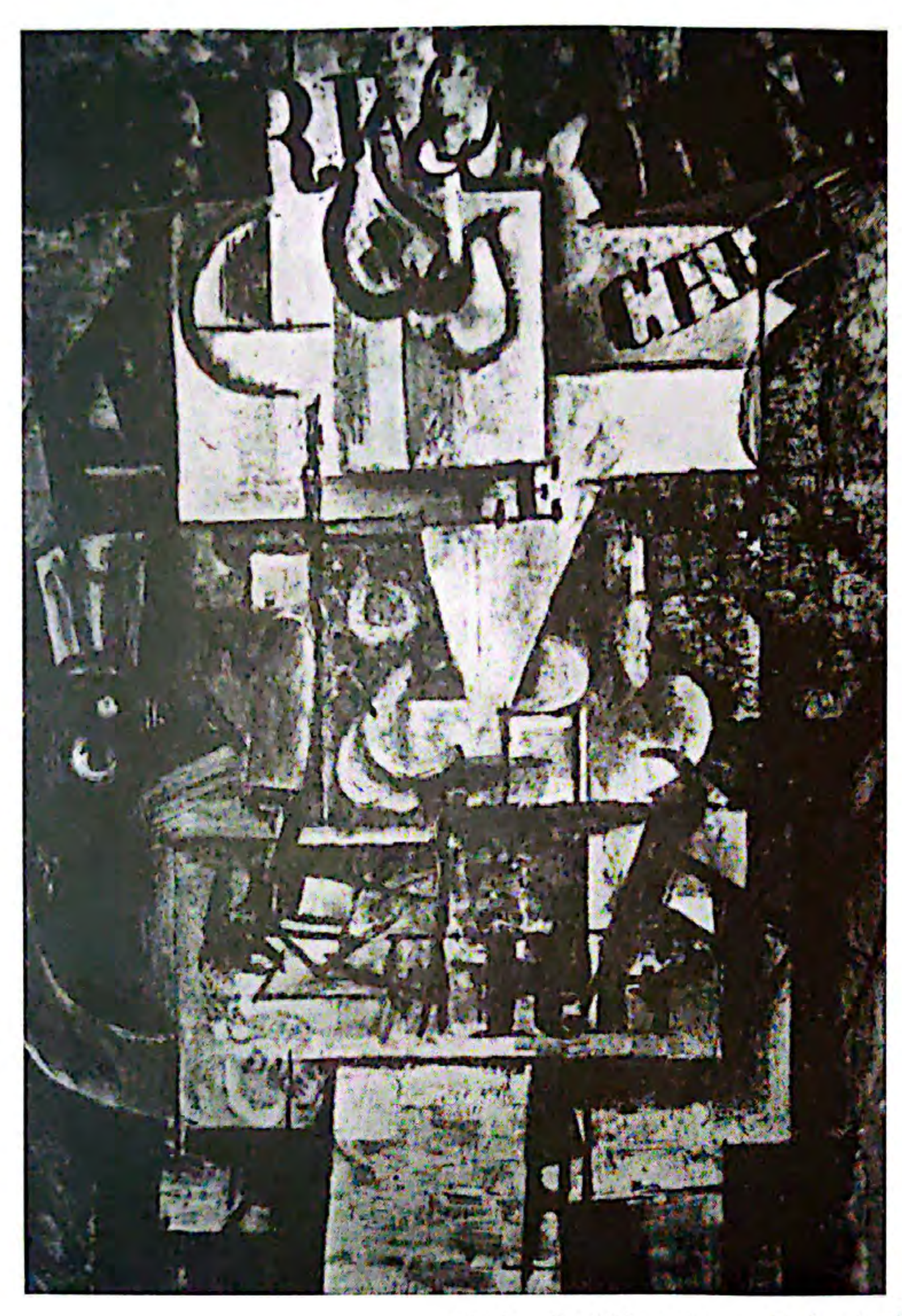
(23) بيكاسّو. طبيعة صامتة، على طاولة من خيزران وقش، 1912

إن التشابه بين اللوحتين إنما هو نتيجة للإحساس المتشابه بالاكتشاف وبالجدة، وهو الإحساس الذي يؤثر في العالم المرئي، وفي تصور الفنان لنفسه. وبما أن كلاً منهما تبدو جديدة، فإننا لا نكاد نستشف أيما فرق بين ما هو شخصي وما هو غير شخصي.



(24) فرا أنجيليكو. كرازة القديس نيقولا. (تفصيل)، 1437

ترى هل كان «طبق الفاكهة» تمريناً على طريقة جديدة في الرؤية، وتحدياً لتاريخ الفن كله حتى ذلك الحين؟ أم أنه كان مجرد مشهد لطاولة في زاوية المقهى الذي كان الفنان يتردد عليه؟



(25) بيكاسّو، طبق الفاكهة، 1912

هذا الإحساس بالجدة لا علاقة له بأصالة الفنان الخاصة، بل بالعصر الذي يعيشه؛ وبمزيد من التحديد، فإن له علاقة بالمعطيات المطروحة، وبإدراك الوعد الذي انطوى عليه الفن والحياة، والعلم، والفلسفة، والتقنية على حد سواء.

وفي مطلع عصر النهضة الأوروبية دام الوعد، بنزعة إنسانية جديدة، وبالمدن ـ الدويلات الإيطالية الحديثة النعمة، البعيدة المطامع، وبالعلم الذي يعتبر الإنسان محور كل شيء، أقول دام هذا الوعد ما يقرب من نصف قرن ـ من عام 1420 إلى عام 1480 على وجه التقريب. أما بالنسبة إلى الحركة التكعيبية فقد دام زهاء سبع سنوات وحسب ـ من عام 1907 إلى عام 1914.

ما هو هذا الوعد؟ وما هي المعطيات المطروحة؟ فلنتناول المسألة من زاوية الفن أول الأمر. وسنتناولها في ما بعد من زاوية أكثر انفساحاً وشمولاً.

لقد أشرت إشارة عابرة إلى التكعيبية بوصفها في الفن. فقد أسهمت في إثراء لغته أكثر بكثير مما فعلت الانطباعية مثلاً. وكانت أكثر من مجرد ثورة أسلوبية على ما سبقتها. فقد غيرت طبيعة العلاقات القائمة بين الصورة المرسومة والواقع. وبفعلها هذا وضعت الإنسان في منزلة لم يكن فيها من قبل.

«إن البشر دائماً لا يتناولون من المشكلات إلا ما يمكن لهم حله، ذلك أننا ـ إذا أمعنا النظر في الأمر عن كثب ـ سنجد دائماً أن المشكلة نفسها لا تبرز إلا حين تتوافر الشروط المادية الضرورية لحلها، أو تكون على الأقل في طور التشكل».

إن هذا الاقتباس الشهير عن ماركس بخصوص الثورة الاجتماعية يصدق على الفن كذلك. فالإعداد لثورة ما إنما يكون تدريجياً دائماً. (إن وجه الميوعة من وجهة النظر الفابية (Fabian) القائلة «بحتمية التدرج» تكمن في أن دعاتها يأملون في أن يستمر الإعداد إلى الأبد إلى حد يمحي معه طابع الإعداد ويحل محل الثورة ذاتها).

لقد بدأ الإعداد للثورة التكعيبية في القرن التاسع عشر على يد فنانَين اثنين هما: كوربيه (Courbet) وسيزان (Cézanne). وكثيراً ما

جرى التأكيد على أهمية سيزان بالنسبة إلى الحركة التكعيبية حتى غدا ذلك من باب تحصيل الحاصل. أما في ما يرجع إلى كوربيه، فإن أبولينير، في كتابه **الرسامون التكعيبيون** الذي يُعتبر أول بلاغ مطول عن التكعيبيين يقول بكل بساطة إن كوربيه هو أبو الرسامين الجدد.

لقد غيَّر كل من كوربيه وسيزان موضع الثقل في طريقة تناول الفنان للطبيعة: كوربيه بماديته، وسيزان بموقفه الجدلي من عملية مشاهدة الطبيعة.

لم يكن بوسع أي فنان قبل كوربيه أن يؤكد بهذه الصورة الحاسمة الجازمة عنصرَي الكثافة والثقل في ما كان يرسمه. ويمكنك أن تتلمح ذلك في الطريقة التي كان يرسم بها تفاحة، أو موجة، أو في الطريقة التي كان يرسم الاسترخاء الثقيل، والملابس المتغضنة لفتاتَين راقدتين على ضفة السين.



(26) كوربيه. صبيتان على ضفة نهر السين، 1856

كان موقفه البطولي في مجال الرسم أشبه بموقف القديس توما، فلم يكن ليؤمن بأيما شيء ما لم يتلمسه بيديه ويحكم عليه. لقد درج الرسامون على الاعتماد على الأعراف التصويرية - كأن يستخدموا الضوء والظل للدلالة على الصلابة، ومنظور الرؤية للدلالة على الحيز - ليهتموا بالواقع، ومن ثم يلبسوا الأوهام المغرقة في الذاتية ثوب الواقع. أما كوربيه، فقد عزم، وهو لما يزل يستعمل اللون على القماش - على تخطي تلك الأعراف، وإيجاد مكافئ للإحساس الفيزيقي بالأجسام المادية المرسومة: كالثقل والحرارة، والنسيج. وما كان يعنيه منظور الرؤية إزاء الأنف بالنسبة إلى بوسّان ذات مرة، أصبحت تعنيه قوة الجاذبية بالنسبة إلى كوربيه.



(27) كوربيه. البِركة، 1860 (أو ما حولها)

أما سيزان فقد كان مختلفاً كل الاختلاف، سواء من حيث

مزاجه أو من حيث خلفيته، ففي حين كان فن كوربيه قائماً على أساس من الاعتقاد اليقيني ـ هذا إذا قامت عليه الشواهد الملموسة ـ فإن فن سيزان كان ينطلق من الشك المتواصل. وكانت شكوكه تنبع من الصراع المحتدم في نفسه. فقد أراد، من جهة، أن يبدع رؤيا منظمة، متناغمة، للعالم على نحو ما فعل بوسان، بينما كان يدرك، من جهة أخرى، وبالاستعانة بالانطباعية وبالأدلة التي تفحصها ومحّصها بأم عينه، أن كل شيء إنما هو نسبي، وأنه يستحيل على أي مشهد مرسوم لأي شيء أن يعدل معاناته واختباره في الواقع.



(28) بوسّان. أورفيوس ويوريديس، 1650

لقد لاحظ أنه إذا حرَّك رأسه قليلاً إلى اليمين، فإنه يرى جانباً مما أمامه مختلفاً عما قد يراه إذا ما حرَّكه إلى اليسار. وبوسع كل طفل أن يكتشف ذلك بأن يرقد في فراشه ويغمض إحدى عينيه على التناوب. ولابدّ أن كل رسام قد لاحظ ذلك منذ أن بدأ الرسامون يرسمون موضوعات منتزعة من الطبيعة، إلا أن الفرق يكمن في أن سيزان قد علّق على هذا الموضوع أهمية خاصة.

لقد أوضح الانطباعيون كيف تتغير الظواهر تبعاً لتغير الضوء. وأوضح ديغا كيف تتغير الظواهر بالحركة السريعة. وكان غوغان والرمزيون يبرزون قوة التشويهات الذاتية.

والتفّت حول سيزان مجموعة ممن كانوا يقطّعون أوصال الفن ويجعلونه تجزيئياً بصورة مطردة. وقد تولاه الغضب إزاء ذلك. ذلك أنه كان يتوق إلى الدقة والتركيب: وهو التوق الذي ازداد حدة لأنه كان، بصورة جزئية ـ سلاحاً يدفع به عن نفسه عنف طبيعته العاطفية الخاصة.

وهذا الغضب هو أول ما دفعه إلى التفكير في أن التغيرات التي لاحظها عندما كان يحرك رأسه كانت أمراً ذا بال. وكان يرزح تحت وطأة ما يراه من شواهد، ثم تحت وطأة توقه إلى النظام الواحد تلو الآخر، كما لو كان يرى حين يغمض إحدى عينيه شبحاً، ويرى الشبح الآخر حين يغمض الأخرى. وكان عليه إما أن يصاب بالجنون أو يحلَّ تلك المعضلة. واستطاع أن يحلها بالطريقة الوحيدة الممكنة، ألا وهي الحل الجدَلي الذي حطم التعارض القائم ما بين هذين المطلَبين، ورضي بكليهما معاً.

شرع سيزان يرسم على القماش التنويعات التي تطرأ على الشيء المرئي حينما يغير زاوية نظره تغييراً طفيفاً؛ فتصبح الشجرة الواحدة عدة أشجار ممكنة. وفي أعماله المتأخرة، كان يترك جزءاً واسعاً من القماش أو الورق فارغاً. وقد حققت تلك الوسيلة عدة أهداف، غير أن أهمها قلَّما يُذكر: إن الفسحات البيضاء الفارغة تهيئ للعين الفرصة لأن تضيف ـ على نحو تخيّلي ـ شيئاً ما إلى التنويعات المسجلة من قبل، إنها تشبه الصمت الذي تهفو له ليتسنى لك سماع الأصداء.

إن النظام في لوحة مثل: أشجار قرب الماء، قد أنشئ في ما بين الاحتمالات التي توحي بها شتى زوايا النظر. فنشأ يقين جديد، يقين يقوم على قبول الشك.



(29) سيزان. أشجار قرب الماء، 1900 ـ 1904

فالطبيعة في صورة ما، لم تعد مجرد شيء سجل لشهادة الحواس، وعلاقتها المتغيرة على الدوام مع الشيء المرئي. وكانت كل لوحة قبل سيزان تشبه إلى حد بعيد مشهداً منظوراً إليه من نافذة. وحاول كوربيه أن يفتح النافذة ويخرج منها. أما سيزان فقد هشم الزجاج. فأصبحت الغرفة جزءاً من المشهد الطبيعي، والرائي جزءاً من المرئي.

كانت تلك، إذاً، هي التركة الثورية التي ورثها القرن العشرون عن القرن التاسع عشر: مادية كوربيه وجدلية سيزان. وأصبحت المهمة تنحصر في الجمع بين كلتيهما. وإذا ما جرى اتّباع كل منهما على حدة، فإنه سيؤدي إلى طريق مسدود لا محالة. وستغدو مادية كوربيه آلية، إذ إن قوة الجاذبية التي كانت تضفي الهيبة كل الهيبة

على موضوعاته ستغدو جائرة وحرفية، كما إنّ جدلية سيزان كانت ستغدو مقطعة الأوصال أكثر فأكثر، ولن يتحقق فيها التناغم والتوافق إلا على حساب عدم التمييز الفيزيائي.

واليوم يجري اتّباع كل من هذين النموذجين على حدة. فالأغلبية الساحقة من الرسم في العالم اليوم إما أن تكون طبيعية على نحو تافه وآلي أو تجريدية. غير أن هذين الاتجاهين قد اندمجا لسنوات قليلة بعد عام 1907. وعلى الرغم مما أبدَته موسكو من سفاهة إبان عهديها الستاليني وما بعد الستاليني في موقفها من الرسم، ومع أن أياً من الفنانين المعنيين لم يكن ماركسياً بأي حال من الأحوال، فإن من الممكن والمنطقي في آنٍ معاً أن نعرّف التكعيبية خلال تلك السنوات بأنها كانت التجسيد الوحيد للمادية الجدلية في مجال الرسم.

إلا أن تَقصي هذه النقطة، على أي حال، سيبتعد بنا عن هدفنا المباشر.

إن ما يتوجب علينا فهمه هو الوعد الذي قدمته التكعيبية في الأصل. ترى، ما الذي كان الفنانون التكعيبيون يحلمون بتحقيقه؟

لقد كانوا يحلمون بتحقيق فن عصري حقاً، فن ينتمي إلى القرن الجديد. وقد عبَّر أبولينير عن ذلك غير مرة: «نحن الذين نحارب من دون كلل على تخوم اللامتناهي والمستقبل».

وقد جرى التعبير عن معنى الحداثة العصرية هذا في الحركة التكعيبية بطرق عديدة شتى.

1 ـ باختيار الموضوع

لقد كانت الموضوعات منتزعة من الحياة اليومية في المدينة العصرية. إلا أن التكعيبيين، خلافاً للانطباعيين، قلَّما رسموا المشاهد

الطبيعية ـ كمناظر نهر السين والميادين والحدائق. وكان برج إيفل هو النصب الوحيد الذي استهواهم. وقد عنوا بالمنشآت والإنجازات البشرية، ورسموا في أغلب الأحيان ما كان في متناول أيديهم، وبالمعنى الحرفي للكلمة: كمقاعد المقاهي والكراسي الرخيصة، وفناجين القهوة والجرائد، والدوارق ومصاصات الصودا، ومنافض السجائر، والمغاسل والرسائل. وفي اختيارهم لموضوعاتهم، أكدوا الطابع العادي لممتلكاتهم. وكان هذا الطابع العادي من نوع جديد، لأنه كان نتيجة للإنتاج الرخيص بالجملة. وصحيح أنهم (بسبب ولع براك بالموسيقى) قد أدخلوا الكمانات والقيثارات ضمن موضوعاتهم، لكنها لم تكن تُعامَل باهتمام أكثر أو أقل مما كانت تعامل به الأشياء الأخرى، هذا بالإضافة إلى أنها، قبل كل شيء جزء من الإنجازات البشرية. وبدا كما لو أن التكعيبيين أرادوا الاحتفال بقيمة لم تكن من قبل تحظى بالقبول في الفن، ألا وهي قيمة الأشياء المصنوعة.



(30) براك. زجاجة، وكأس وغليون، 1913

2 ـ بالمواد المستعملة

بالإضافة إلى الورق والحبر والقماش والدهان، أدخل التكعيبيون أساليب ومواد جديدة: فقد استخدموا المرقعات لاستنساخ الحروف والأرقام، وألصقوا على صورهم الورق والقماش المشمع والورق المقوى والصفيح. وقلدوا دهاني البيوت (وكان والد براك دهاناً) باستعمال المشط للإيحاء بما يشبه تجزيع الخشب بالدهان، وخلطوا الرمل والنشارة بألوانهم ليضفوا عليها نسيجاً خاصاً، ودمجوا الأساليب عندما استخدموا، مثلاً، قلم الرصاص مع الدهان الزيتي. وكانت هذه التجارب بحد ذاتها حديثة لسببين: فهي، أولاً، قد تحدَّت كل المفهوم البورجوازي للفن بوصفه شيئاً نفيساً ذا قيمة يجب تثمينه كما تثمن المجوهرات (وليس ما نراه اليوم من التأمين على تلك اللوحات بعينها وتعليقها في البيوت البورجوازية إلى جانب رسوم بودان (Boudin) وأنغر (Ingre) إلا واحدة من سخريات تاريخ الفن). لقد صنعت بمادة يمكن أن تجدها في أي دكان للخردوات. وكان وجه التحدي هنا يعادل أن تضع كراسة مطبوعة بإزاء كتاب للمزامير من القرون الوسطى وتسأل: أيهما تختار ـ التنويرات الجميلة أم معرفة القراءة والكتابة؟ وكان السبب الثاني في حداثة هذه التجارب يكمن في مطالبتها بحُرية جديدة للفنان، إذ أصبح له الآن الحق في أن يستخدم أيّ وسيلة، وحسبما تقتضيه رؤياه، لا حسبما تقتضيه كياسته المهنية كما كانت الحال من قبل.

3 ـ بأسلوب الرؤية

وهذا الأمر من الصعوبة بحيث لا يمكن تلخيصه بإيجاز. إن في الرؤيا التكعيبية من التعقيد الفلسفي ما في الموضوعات والمواد المستعملة من التواضع المقصود. ولقد عانى الرسامون كثيراً في سبيل

تأسيس الحضور الفيزيقي كما كانوا يصورونه. وبوسعنا أن نعدُّهم في هذا المجال ورثة كوربيه. ففي لوحات الطبيعة الصامتة نجد أنه كثيراً ما يجري التعبير عن واقع هذا الحضور بواسطة المواد المستخدمة، فالصحيفة، مثلاً، تُمثَّل بقصاصة حقيقية من نشرة إخبارية. كذلك كان إطار درج الطاولة الخشبي يمثل بقطعة من ورق الحائط محاطة بإطار خشبي مزيف. وكانوا، مثل كوربيه، يكرهون التقاليد التي نسيت أصولها، كالألوان الزيتية العاشقة لنفسها. بيد أنه كان عليهم أن يتبعوا التقاليد، فحبذوا لذلك استعمال أبسطها الذي تستطيع عيوننا أن تتقبله ببراءة: وهي التقاليد التي تفضي بنا، وعلى نحو مباشر، إلى إدراكٍ حيٍّ لشتى السطوح الفيزيائية ـ كالخشب والورق والمعدن.



(31) بيكاسّو. صورة السيد كانفايلر، 1910



(32) غريس. صورة بيكاسّو، 1911 ـ 1912

أما في تصويرهم للأشخاص، فقد تناولوا المشكلة على نحو مغاير. فلم يؤكدوا حضور الشخص كإنسان من لحم ودم، بل أوضحوا التعقيد الفيزيائي لبنيته. وقد يخيل لنا من الوهلة الأولى أن

من الصعب العثور على الشخص. وعندما نعثر عليه، نجد أنه قد يكون ذا صلة واهية بالخبرة الحسية للجسد. على أن الترتيبات البنائية التي يشتمل عليها الجسم تكون ظاهرة بصورة ملموسة، ودقيقة على نحو ما نجد في التصميم المعماري للمدينة. فليس هناك التباس أو غموض في الأبجدية المستعملة إذا جاز التعبير: إنها واضحة وضوح المادة المطبوعة. وليس ثمة التباس إلا في معاني بعض الكلمات.

إن هذه الصرامة في المنهج، في ما يتصل بصور الأشخاص، إنما كانت بصورة جزئية على الأقل نتيجة لرد فعل إزاء الحديث عن كل ما هو روحي أو روحاني. إنهم، باختزالهم الجسد إلى كلٍّ منظَّم، إنما كانوا يؤكدون الطابع اللاميتافيزيقي للإنسان. إنهم يستنتجون (على الرغم من أن أياً منهم لم يكن ليصوغ استنتاجه على هذه الصورة) أن «الوعي صفة خاصة بالمادة المنظمة على نحو عال».

إن منهج التنظيم الذي اتبعه التكعيبيون يعود بنا مجدداً إلى سيزان، رائدهم الثاني. فقد طرح مسألة وجود عدة زوايا للرؤية في وقت واحد. ومن ثم حطم، وإلى الأبد، إمكانية قيام نظرة سكونية للطبيعة في الفن. (لقد كانت نظرة كونستابل (Constable) الفنية سكونية على الرغم مما فيها من سُحُب زاخرة بالضوضاء والحركة). وذهب التكعيبيون إلى أبعد من ذلك. فقد عثروا على وسيلة يجعلون بها أشكال جميع الأشياء متناظرة. وحققوا ذلك باختزال جميع الأشكال إلى مجموعة من المكعبات والأسطوانات، وفي ما بعد، السطوح والألواح ذات الأطراف الدقيقة المرهفة. وكان القصد من ذلك التبسيط تمكين الفنان من أن يبني مشهداً للواقع أكثر تعقيداً من أي مشهد آخر جرى تصوره في الفنون البصرية. ولم يجر هذا التبسيط لمجرد التبسيط إطلاقاً. فإذا ما صيغت كل الأشياء بدءاً من

منطلقات واحدة (سواء أكانت يداً أم كماناً نافذة)، فسيكون بالإمكان آنذاك رسم ما يجري بينها من تفاعلات، وتغدو عناصرها متداخلة على نحو متبادل. أضف إلى ذلك أنه يمكن أن يُصاغ الفراغ الذي توجد فيه تلك الموضوعات بدءاً من المنطلقات ذاتها ـ لكن الطريقة تغدو عكسية. (فحين يكون سطح الشيء مقعراً يكون سطح الفراغ محدباً).

لقد ابتدع التكعيبيون منهجاً استطاعوا أن يكتشفوا به تداخل الظواهر ـ بصرياً، ومن ثم أوجدوا في الفن إمكانية الكشف عن العمليات عوضاً عن حالات الوجود السكونية.

إن التكعيبية فنٌ أولى التفاعلَ كل اهتمامه: التفاعل في ما بين شتى المظاهر، والتفاعل بين البنية والحركة، والتفاعل في الأشياء الصلبة والفراغ المحيط بها، والتفاعل بين الرموز البيّنة المرسومة على سطح الصورة، والواقع المتغير الذي تمثله. إنها فن التحرر الدينامي من جميع المواصفات السكونية.

«إن كل شيء ممكن»، كما يقول الشاعر التكعيبي أندريه سالمون (André Salmon)، «وكل شيء ممكن التحقيق في أيما مكان وبأيما شيء».

* * *

يتعذر علينا، بالاعتماد على التاريخ الاجتماعي الاقتصادي، أن نفسر لماذا وِلِدت التكعيبية عام 1907 لا عام 1903، أو عام 1910. والتفسيرات الاجتماعية لأعمال أو حركات فنية بعينها لا يمكن أبداً أن تكون دقيقة على هذا النحو. وليس هناك تفسيرات جامعة مانعة في الواقع. فهي تكاد تشبه البيّنات العَرَضية؛ إذ يمكنها أن تقوي حجة دعوى ما ـ غير أنها لا تستطيع أن تبدأها: وقد تفسِد في بعض الأحيان الدعوى التي بدأتها بطريق الخطأ.

لقد سبق ولاحظنا المفارقة بين إسبانيا الإقطاعية وأوروبا الرأسمالية: المفارقة بين توازن المخلعة المرعب، وبين نشاط المزاحمة غير المنقطع. فقد بقيت إسبانيا على ما هي عليه. أما أوروبا فكانت تتغير.

في عام 1900، كان الطابع الحقيقي للرأسمالية الأوروبية قد تبدَّل. فقد استمرت المزاحمة، إلا أنها لم تعد حرة ومفتوحة؛ لأن عصر الاحتكارات كان قد بدأ.

ففي عام 1912، كان ما يوازي ثلث مجموع الثروة القومية في الولايات المتحدة تملكه أو تسيطر عليه شركتان احتكاريتان هما روكفلر ومورغان (وقد أصبح التقسيم في ما بعد أقل حدة، لكنه ظل محتفظاً بطابع الاحتكار). وفي ألمانيا عام 1907، كان عدد ضئيل من المشروعات الواسعة التي تمثل أقل من واحد في المئة من العدد الإجمالي للشركات الصناعية الألمانية يستخدم ما ينوف على ثلاثة أرباع كمية البخار والقوة الكهربائية المتوافرة.

لقد نجم هذا التحول عن درجة الإنتاج التي استلزمتها وسائل الإنتاج الجديدة. فصناعات الصلب والكهرباء والصناعات الكيماوية الجديدة قد شرعت تُغيّر، لا وجه العالم وحسب، بل النظام الاقتصادي الذي شجع على اكتشاف وجوه استعمالها.

وعلى نحو موازٍ لهذا النمو، كانت ثمة حقبة من التوسع الاستعماري السريع. ففي الفترة الواقعة بين عامي 1884 و1900، ألحقت الدول الأوروبية بإمبراطورياتها مئة وخمسين مليوناً من الرعايا، وعشرة ملايين من الأميال المربعة. أما في عام 1900، فقد وصلت هذه الدول، ولأول مرة، مرحلة لم يتبق معها ما تطالب به لنفسها، اللهم إلا ما تطالب به إحداها على حساب الأخرى. فلقد تمت الهيمنة على العالم كله.

وليس بوسعنا اليوم أن ننسى أو نتناسى النتيجة التي كان لابدّ أن يفضي إليها كل ذلك. فلقد شهدنا الحرب العالمية الأولى، والنازية، والحرب العالمية الثانية، وحركات النضال للتحرر من الاستعمار، وسقوط ملايين الضحايا: ويستوي في ذلك من أودى بهم الجوع أو الحرائق أو التشويه الشنيع. ونلاحظ كذلك إغفال خصوصية الحياة على نحو مطرد اطراد درجة الإنتاج، وإغفال خصوصية الموت بالكرسي الكهربائي (الذي صرح باستعماله عام 1888)، وإغفال خصوصية ناطحات السحاب، والقرارات الحكومية، وتهديدات الحرب النووية. وكان كافكا الذي امتدت فترته التكوينية بين عامي 1900 و1914 ـ هو الرسول المنذر بمثل هذا الإغفال. وكان هناك فنانون آخرون من أمثال مُنْش (Munch) والتعبيريين الألمان، ممن استشفوا الأمر ذاته. إلا أن فرانتز كافكا (Franz Kafka) وحده هو الذي فهم الرعب الذي انطوت عليه الصفقة الجديدة تمام الفهم: وهي الصفقة التي اضطر بموجبها الإنسان إلى التنازل عن حقه في أن يكون وجوده ملحوظاً، لحفاظه على البقاء. ولم يكن بمقدور إله من الآلهة التي ابتدعها الإنسان أن يفرض عقوبة كهذه.

لكن ذلك يمثل نصف الحقيقة: الحقيقة العظيمة المهولة التي نُساهم في كشفها وتجسيدها نحن الذين وِلِدنا في النصف الأول من القرن العشرين. فالاستعمار والرأسمالية الاحتكارية كانا يمثّلان وعداً أيضاً. وفي عام 1900 أو 1905 تجمدت مخاوفنا ومطامحنا على السواء عند نقطة ساكنة لا تتعداها مع أن أحداً آنذاك لم يدرك هذا الأمر تمام الإدراك.

لقد كانت الرأسمالية الاحتكارية أعلى أشكال التنظيم الاقتصادي الذي حققه الإنسان وأكثرها تطوراً. واشتملت على التخطيط بصورة لا نظير لها من قبل. وكانت تطرح إمكانية معاملة العالم كله بوصفه

وحدة واحدة. لقد أوصلت الإنسان إلى نقطة يستطيع معها أن يرى وسائل تحقيق عالم تسوده العدالة. وكانت هذه النقطة تمثّل الطرف النقيض لموقف الفوضوي العجوز المطل على ملقا.

كان لينين أول من رأى التطورات الجديدة من هذه الزاوية. ففي عام 1916 كتب في **الاستعمار: أعلى مراحل الرأسمالية** يقول: «عندما يتسع أحد المشروعات الضخمة فيشغل حيزاً هائلاً، ويقوم، اعتماداً على الحسابات الدقيقة المستخلصة من مجموع البيانات أو وفقاً لخطة مسبقة، بتنظيم توفير المواد الأولية الخام بنسبة الثلثين أو الثلاثة أرباع من جميع ما يلزم ملايين الناس، وعندما تنقل المواد الخام بصورة منهجية ومنظمة إلى أكثر مواقع الإنتاج مواءمة، والتي قد تكون في بعض الأحيان على بعد مئات وآلاف الأميال، وعندما يقوم مركز واحد بتوجيه جميع مراحل العمل المتتابعة إلى أن تنتهي بصناعة أنواع شتى من السلع الجاهزة، وعندما يجري توزيع هذه المنتجات وفقاً لخطة واحدة على عشرات ومئات من ملايين المستهلكين (كما هي الحال في توزيع النفط في أميركا وألمانيا من جانب شركات النفط الاحتكارية الأميركية) ـ آنذاك يصبح من الجلي أننا بإزاء ملكية اجتماعية للإنتاج. . . أن الرأسماليين ينجرّون ـ إذا جاز التعبير ـ من أنوفهم إلى النظام الاجتماعي الجديد، وهو النظام الذي يمثّل الانتقال من المزاحمة الحرة التامة، إلى الملكية الاجتماعية التامة. إن الإنتاج يغدو اجتماعياً، فيما يظل التملك فردياً».

وكان من نتائج الحرب العالمية الأولى أن اندلعت أول ثورة اشتراكية ناجحة. وبعد الحرب العالمية الثانية، ظلّل الحكم الاشتراكي ثلث العالم. ولا أود هنا المغالاة في المنهجية، أو في تجاهل الآلام والتضحيات التي استلزمتها ولادة الاشتراكية المعاصرة، غير أنه ليس بوسع امرئ أن ينكر أن مطامع الأغلبية الساحقة من سكان العالم

اليوم إنما تنزع إلى نوع من الاشتراكية المعتدلة، وأن الاستعمار والرأسمالية يتخذان موقف الدفاع إلى حدٍّ حدا بالمروجين لهما إلى إنكار وجودهما. وقد جرى ذلك كله في الفترة الواقعة بين عامي 1900 و1914.

ولم يكن التكعيبيون على دراية بالضرورات التاريخية والبدائل التي قيِّض لها أن تتكشف. فهم لم يولوا السياسة عناية ما. كما إنهم لم يكونوا على بيِّنة، حتى في ما بينهم، حول معنى المستقبل الذي كانوا يؤمنون به. وربما كان البند اليتيم الذي اتفقوا عليه هو أن لوحاتهم في المستقبل لن تبدو غير ملائمة إذا ما عُلقت في متحف اللوفر. لقد استشعروا أن تغيراً نوعياً كان يحدث وأن النموذج البورجوازي ـ الذي كانوا يمقتونه لسوء مسلكه وفساد ذوقه ـ سيغدو عما قريب أثراً عتيقاً متخلفاً عن عصره: لكنهم لم يعرفوا لماذا وكيف. وكان إحساسهم بالتغير في معظمه نتيجة لتأثيرات المختَرَعات الحديثة وللإمكانات المادية الجديدة.

لقد بدأ الإنتاج بالجملة في الألبسة والأحذية والخزف الصيني والورق والطعام والدراجات في العقدين الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر. وأصاب التغير كلاً من إيقاع حياة المدينة وحدّتها. وكانت نسبته تتسارع تسارع الآلة ـ وتجلّى ذلك في الشوارع والحوانيت والصحف الجديدة.

إن برج إيفل، الذي بقي أعلى بناء في العالم حتى بُعيْد عام 1918 (إذ يبلغ ألف قدم علواً)، وما كان ليُبنى بغير الصلب الحديث، أصبح رمزاً للإمكانات الجديدة. فقد بُنِيَ خصيصاً للمعرض الدولي الذي أقيم عام 1889. وتدفقت فيه أيضاً نوافير مضاءة بالكهرباء أقنعت الناس بأن الكهرباء هي مفتاح لمستقبل زاخر بكل عجيب مدهش. (ولم يُشرع باستخدام الكهرباء على نحو يؤثر في حياة الناس إلا في

العقد التاسع من ذلك القرن، ومنذ عام 1900 بوجه خاص. ويعود ذلك، إلى حد بعيد، إلى حل مشكلات نقل التيار الكهربائي إلى مسافات أطول بفضل اختراع التيار المتناوب والمحول الكهربائي).
وقد اختتم أبولينير قصيدة كتبها عام 1903 على النحو الآتي:



(33) روبير ديلونيه. برج إيفل، 1910

أمسيات باريس المخمورة بالجن

المتلألئة بالكهرباء

والحافلات التي توهجت أضواؤها الخلفية الخضر

تحيل جنون الآلة موسيقى

وتسفحها على مقاطع السكة الحديد

والمقاهي التي تلهث بدخانها

تعرض غرامها الغجري -

وما فيها من مصاصات الصودا المليئة بالزكام

ونوادر كواعب يلبسن المآزر -

عليك، عليك، يا من أحببتك كل الحب.

وكان معرض باريس عام 1900 أكثر إثارة مما سبقه. فقد شهده تسعة وثلاثون مليون زائرٍ (مع أن المشرفين على تنظيمه قد توقعوا خمسة وستين مليوناً)، وكانت فيه مساهمات من كل مكان. وكانت هناك الإسبيرانتو - وهي لغة عالمية تهدف إلى التقريب بين أطراف العالم وتوحيده. وكانت هناك السيارات. وكان هناك معدن الكُرومْ. وكان الألومنيوم. وكانت هناك المنسوجات الاصطناعية. وكان اللاسلكي.



(34) روجيه دو لا فريناي. غزو الفضاء، 1913

في مطلع القرن، لم يكن هناك غير ثلاثة آلاف سيارة في فرنسا. وفي عام 1907 بلغ عددها ثلاثين ألفاً. وما إن أطل عام 1913 حتى كانت فرنسا تنتج خمسة وأربعين ألفاً كل عام.

وقد بدأ الأَخوان رايت (Wright) تجاربهما على الطائرات عام 1900. وتم أول طيران ناجح لهما ـ ولمدة تسع وخمسين ثانية ـ عام 1903. وفي عام 1906 قام دومون (Dumont) في فرنسا بطيران قصير.

وفي عام 1908، طار الأخوان رايت لإحدى وتسعين دقيقة. وفي عام 1909 عبَر بليريو (Bleriot) القنال.

ولم يكن إيمان التكعيبيين بالمستقبل نوعاً من المجاملة بأي حال من الأحوال. فقد رأوا في المنتجات الجديدة والاختراعات الجديدة وأشكال الطاقة الجديدة أسلحةً لتقويض أركان النظام القديم. إلا أن اهتمامهم هذا كان في الوقت نفسه عميقاً بعيد الغور، لا مجرَّد نزوة خطابية عابرة. ومن هنا كان اختلافهم عن المستقبليين بشكل جوهري. فقد رأى المستقبليون في الآلة إلهاً متوحشاً تماهوا معه. وكانوا، من الوجهة الأيديولوجية، من الممهدين لظهور الفاشية؛ فمن الوجهة الفنية، أنتجوا نوعاً مبتذلاً من المدرسة الطبيعية بعد أن نفخوا فيها نسمة حياة جديدة. ولم يكن ذلك بحد ذاته غير تعقيب على ما جرى عمله في الأفلام من قبل.



(35) كارلو كارّا. جنازة الفوضوي غالّي، 1911

لقد تلمس التكعيبيون طريقهم، صورة إثر صورة، نحو تركيب جديد كان، بمصطلح الرسم، المعادل الفلسفي للثورة الجارية آنئذ في التفكير العلمي: وهي الثورة التي كانت بدورها تعتمد على المواد الجديدة وعلى وسائل الإنتاج الجديدة.

«إن السبب في أننا نتمتع بمستوى من القدرة على التخيل»، كما كتب أ. ن. وايتهيد (A. N. Whitehead) عام 1925»[10]، لا يكمن في أننا نتمتع بمخيلات أرهف، بل في أن لدينا أدوات أفضل. إن أخطر ما حدث في العلم في السنين الأربعين السالفة هو التقدم في تعميم الأدوات. ويعود الفضل في بعض هذا التقدم إلى بعض العباقرة من أمثال ميكلسون (Michelson) وعلماء البصريات الألمانيين. كما إنه يعود إلى التقدم في العمليات التقنية التي تتصل بالصناعة، وبمجال التعدين على وجه الخصوص».

وفي عام 1901 نشر ماكس بلانك (Max Planck) **نظرية الكم - الكوانتا**. وفي 1905 نشر إينشتاين (Einstein) **النظرية النسبية الخاصة**. وفي 1910 اكتشف رذرفورد (Rutherford) نواة الذرة. وما إن انتهى عام 1905، حتى ألغيت الفيزياء النيوتونية - بتوكيدها الآلي والنفعي نوعاً ما. فقد ولدت وهي تحمل أولى بشائر الدولة البورجوازية، وحققت كل ما كان من الممكن مشاهدته في المعرض الدولي الذي أقيم عام 1900. وأبطلت عندما بلغت الدولة البورجوازية ذاتها مرحلة تحوّل حرجة.

والواقع أن اهتمام الفيزياء الحديثة، بل العلم الحديث كله، إنما ينصب على الوظائف والعمليات. إنها - أي الفيزياء - تنكر الحالات الثابتة. وهي تستعيض عن فكرة الجوهر بفكرة السلوك.

---

(10) في كتاب: Alfred North Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge* (Cambridge: Cambridge University Press, 1925).

وفي القرن التاسع عشر كان داروين (Darwin) وماركس (Marx) قد طرحا فرضيات مدعمة بالحقائق، لا بالحجج التجريدية، من شأنها أن تلقي ظلالاً من الشك على الفصل الذي أقامه ديكارت بين الجسم والنفس. وكانا، بعملهما هذا، يتحديان المقولات الأخرى الثابتة التي جرى تقسيم الواقع على أساسها. لقد أدركا أن تلك المقولات لم تكن إلا سجوناً للعقل، لأنها حالت بين الناس وبين رؤية الفعل والتفاعل الدائمين في ما بين المقومات. واكتشفا أن ما يميز حدثاً ما هو دائماً محصلة العلاقة بين هذا الحدث والأحداث الأخرى. فلو حدث واستعملنا كلمة «حيّز» للحظة واحدة على نحو تخطيطي محض، فإن بوسعنا القول إنهما قد أدركا أن هذا المصطلح إنما يعني الحيز بين ظواهر يستطيع المرء تفسيرها: كالحيز بين القرد والإنسان مثلاً، أو الحيز بين البنية الاقتصادية لمجتمع ما ومشاعر أفراده.

وتضمَّن ذلك أسلوباً جديداً في التفكير. وأصبح الفهم رهناً بدراسة كل ما يتخلل الموضوع ويتوسطه. وكان هيغل (Hegel) أول من تكهن بالتحدي الذي انطوى عليه هذا الأسلوب الجديد من التفكير. واستلهمه ماركس في ما بعد في إبداع منهج المادية الجدلية. وشيئاً فشيئاً، بدأ يؤثر في جميع فروع البحث. فاتخذ هيئتِه الأولية في مجال العلوم الطبيعية في دراسة الكهرباء. فإن فارادي (Faraday)، فيما هو يُقارع مشكلة «الفعل عن بعد» وفقاً للمصطلحات التقليدية ـ فقد ابتدع مفهوم «حقل القوة» أو «المجال الكهرومغناطيسي» وقام ماكسويل (Maxwell) في ما بعد، في العقد السابع من القرن التاسع عشر بتعريف هذا الحقل بطريقة رياضية.

إلا أن الدلالات الكاملة في مفهوم الحقل هذا، وهو أعظم المفاهيم الحديثة خطراً ـ لم يُستوعَبْ تمام الاستيعاب، إلى أن تم

وضع النظرية النسبية الخاصة. إذ لم يبرهن على أن الحقل يمثل واقعاً مستقلاً إلا في ذلك الحين.

إن النتائج التي استخلصت من «نظرية الكم» تذهب إلى أبعد من ذلك في تبيان وجه الاستحالة في عزل أيّ حادث. فهي تقرر أن علاقتنا بهذا الحادث ما هي إلا عامل إضافي دائماً، ومن المحتمل أن يكون عاملاً مفسداً.

«إن العلوم الطبيعية»، كما يقول هايزنبرغ (Heisenberg)، «لا تقتصر على مجرد وصف الطبيعة وتعليلها، بل هي جزء من التفاعل بين الطبيعة وأنفسنا، إنها تصف الطبيعة كما هي معروضة أمام منهجنا في الاستقصاء»[11].

ولشدّة ما تكبد علماء الفيزياء المشقة الدائمة ليوضحوا أن ميكانيكا الكم لا تكون ذات بال إلا على مستوى ذري غاية في الدقة والضآلة. ولهم الحق في ذلك، أن كل الإشكال في نظرية الكم إنما يُردّ إلى أن تجارب قد خُطط لها من قبل - وينبغي أن تكون كذلك - طبقاً للحسابات ذات الكميات الضخمة والتقريبية في الوقت نفسه - في حين أن نتائج هذه التجارب ينبغي أن تُفسَّر طبقاً لميكانيكا الكم. وبمعنى آخر فإن من غير المهم أن تكون نافذة المفعول على مستوى معين.

لقد أسهمت النظرة إلى النظام الشمسي الكبير في تحرير الإنسان من الإيمان بعالم يسيطر عليه الله. أما الآن، فإن النظرة إلى الذرة ونواتها كنموذج مصغَّر للعالم هي التي تساعده على التحرر من

---

(11) ورد هذا الاقتباس في كتاب: Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy* ([n. p.]: Allen & Unwin, 1959),

وهو كتاب معمق وفي متناول القارئ العادي.

النفعية السكونية المخيبة للظنون، التي يشتمل عليها نظامه في تصنيف الأشياء إلى مقولات، وهو النظام الذي يعكس بحد ذاته الوصولية المتأصلة في الحقبة الرأسمالية من التاريخ. إن الوصولية تتضمن، بحكم التعريف، التغاضي عن إدراك العلاقات الكامنة وراء الأشياء. لقد أفضت بنا الكواكب إلى عتبات وعينا لأنفسنا، وها هي الذرة تفضي بنا إلى عتبات وعينا لاستحالة تجزيء الواقع كله. وذلك هو المهم، بغض النظر عن الدرجة التي تنطوي عليها.

إن ميكانيكا الكم توضح بجلاء أن من المستحيل، على الصعيد الذري، أن نميز، حتى في سبيل التعريف، بين الموجة والجزيء. وذلك ما قاد نيلز بوهر (Niels Bohr) إلى نظريته في التكامل، التي تبدو فيها كلتا المقولتين ـ مع تناقضها الظاهري ـ على قدر متساو من الصواب في أي لحظة. وذلك ما قاد هايزنبرغ أيضاً إلى وضع قانونه المعروف بِـ «قانون التشكك»، ومؤداه أنه يستحيل علينا في حال تساوي الدرجة أن نفصل بين الطاقة الفعلية والطاقة الكامنة. وقد تبرز اكتشافات من شأنها أن تغير من هذه النظريات في المستقبل. بيد أن ما تبرهن عليه العمليات نفسها هو أن استحالة تجزيء الطبيعة تتجلى في التواقُت، إذا ما كانت الدرجة صغيرة وقاعدية بشكل كافٍ. إن صفات الموجة تناقض صفات الذرة. إلا أن الإلكترون يتصرف ـ تحت ظروف معينة ـ كما لو كان إلكتروناً وموجة في آن واحد.

لقد سبق وقلت إن التكعيبيين كانوا يتلمسون طريقهم نحو تركيب جديد، بمصطلحات الرسم، المعادل الفلسفي للتركيب الجديد الذي كان يجري في التفكير العلمي. ولم يكونوا، بطبيعة الحال، متأثرين بهذا التفكير بصورة مباشرة. فمع أن بلانك قد نشر نظريته في الكموم عام 1901، فإن دلالاتها البعيدة لم تُستوعَبْ إلا في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين، أي في الوقت الذي أنجز

فيه التكعيبيون جميع بدعهم. كذلك فإن من المستبعد أن يكون التكعيبيون قد قرأوا إينشتاين عام 1905. لكن ذلك ليس موضوع البحث. فقد توصل التكعيبيون إلى استنتاجاتهم بصورة مستقلة. وشعروا هم أيضاً في ما طرقوه من موضوعات بالتحدي الذي ينطوي عليه هذا الأسلوب من التفكير والذي يرجع في أصوله إلى القرن التاسع عشر، وقد حفزته الآن الابتداعات التقنية المستجدة. لقد كانوا هم أيضاً يركزون اهتمامهم على ما يتخلل الموضوع ويتوسطه.

ولكي نفهم هذا التناظر بصورة أيسر، أود أن أعيد ما كتبته في معرض وصفي لمنهج التكعيبيين في الرسم:

«ابتدع التكعيبيون منهجاً استطاعوا أن يكتشفوا به تداخل الظواهر - بصرياً. ومن ثم فإنهم أوجدوا في الفن إمكانية الكشف عن العمليات عوضاً عن حالات الوجود السكونية. إن التكعيبية فن أولى التفاعل كل اهتمامه: التفاعل بين شتى المظاهر، والتفاعل بين البنية والحركة، والتفاعل بين الأشياء الصلبة والفراغ المحيط بها، والتفاعل بين الرموز البيّنة المرسومة على سطح الصورة والواقع المتغير الذي تمثله. إنها فن التحرر الديناميّ من جميع المواضعات السكونية».

إن ما يعنيه التكعيبيون بالبنية، والفراغ، والرموز، والعملية يختلف تمام الاختلاف عما يعنيه علماء الفيزياء النووية. غير أن الفرق بين الرؤيا التكعيبية للواقع ورؤيا فنان هولندي عظيم من القرن السابع عشر هو فرمير (Vermeer)، قريب الشبه بالفرق بين وجهة نظر علماء الفيزياء المحدثين ووجهة نظر نيوتن (Newton): وذلك الشبه لا يقتصر على الدرجة، بل يتعداها إلى مواطن التوكيد.

ومثل هذا التوازي بين شتى فروع الثقافة والبحث نادر في التاريخ. وربما يكون مقصوراً على الفترات التي تسبق نشوب ثورة ما. وكانت الفترة السابقة في أوروبا هي عصر النهضة. وليتسنى لنا أن

نؤكد مجدداً الالتقاء البارز للعوامل الجديدة التي نجم عنها هذا التوازي في الفترة الواقعة بين عامي 1900 و1904، دعونا نلقي نظرة سريعة على الفيلم.

إن الفيلم هو الشكل الفني للنصف الأول من القرن العشرين. فقد بدأ في أواخر العقد التاسع من القرن التاسع عشر بوصفه وسيلة للترويج والتسلية. وأصبح في عام 1908 هو الوسط الذي نشهده اليوم. وما إن أطل عام 1912، حتى ظهر في أميركا أول معلّمي صناعة الفيلم، وهو د. و. غريفيث (D. W. Griffith) ـ إن صناعة الفيلم، من الوجهة التقنية، تعتمد على الكهرباء والدقة والهندسة الآلية والصناعات الكيماوية، وتعتمد من الوجهة التجارية على سوق عالمي: وحتى عام 1909، كانت شركتا باتي (Pathé) وغومون (Gaumont) في فرنسا تمارسان ما يشبه الاحتكار التام، وتسلمت الولايات المتحدة زمام الأمر عام 1912. أما من الوجهة الاجتماعية، فتعتمد على جمهور واسع من المتفرجين من سكان الحواضر ممن يستطيعون ـ بالاعتماد على الخيال ـ أن يذهبوا إلى أي مكان في العالم. وجمهور السينما، في جوهره، أكثر توقعاً من جمهور المسرح. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يعتمد واحد من أوائل الأفلام السردية على ما كتبه جول فيرن (Jules Verne). أما من الوجهة الفنية، فإن الفيلم وسط قادر بطبيعته على أن يستجمع بسهولة تامة تواقتاً في وجهات النظر ويوضح بجلاء تام استحالة الفصل بين الوقائع.

وإنما أسهبتُ في مناقشة التكعيبية دون أن آتي على ذكر بيكاسّو ولو مرة واحدة، لأن أهميتها التاريخية التامة قَلَّما تُفهم بكل أبعادها. فهي تفسر عادة بالرجوع إلى تاريخ الفن.

أما من يُدعَوْن بالنقاد الماركسيين في موسكو، فإنهم يشجبونها هي والتعبيرية والدادائية والسوريالية بوصفها بدعة فاسدة. ومن

المضحك أن ذلك لا يمتُّ إلى المنهج التاريخي بسبب. فالدادائية والسوريالية كانتا نتيجة للحرب العالمية الأولى عام 1914. وكان ظهور التكعيبية ممكناً لأنه لم يجر تصور مثل هذه الحرب من قبل. وكان التكعيبيون، بمجموعهم، يمثلون آخر المتفائلين في الفن الغربي، وبالتالي، فإن عملهم مازال يمثل أرقى المنجزات في ما يتعلق بطريقة الرؤية - ولم يكن بوسع المجددين الجادين في مرحلة لاحقة إلا العودة إلى التكعيبية.

إن الغرب اليوم لا يولي إنجازات التكعيبيين ما تستحقه من تقدير، بسبب إحساسنا بالقلق والتوجس. (ولوحاتهم تباع بأسعار مرتفعة - كما لو كانت كنوزاً من عالم آخر). وهي لا تلقى التقدير في [ما كان] الاتحاد السوفياتي لأن الموقف الرسمي إزاء الفنون البصرية كان مازال يرزح تحت مقاييس القرن التاسع عشر. وعندما يصار إلى تقدير أبعاد هذه الإنجازات التكعيبية في المستقبل، فسيكون من المتعذر تفسيرها على أساس العبقرية الفردية وحسب. ومن المفيد في هذا المضمار أن نعيد المقارنة بينها وبين أوائل عصر النهضة.

لقد وجد التكعيبيون أنفسهم يقفون عند نقطة التقاء مذهلة. فقد ورثوا من فن القرن التاسع عشر الوعد الثوري الذي طرحته المادية الجدلية. وتسلموا مع مطلع القرن العشرين الوعد الذي طرحته وسائل الإنتاج الجديدة بكل ما تحمله من دلالات على الصعيد العالمي. وعبَّروا عما نجم عن ذلك من حماس للمستقبل بطرائق يبررها العلم الحديث. وقد فعلوا ذلك في غضون عقد واحد من التاريخ الحديث كان بوسع المرء فيه أن يُكنَّ مثل هذا الحماس ويتجاهل مع ذلك، ومن دون مراوغة مقصودة، ما كان يتضمنه من تعقيدات سياسية ومن جوانب الإرهاب. لقد رسموا البشائر المشرقة للعالم الحديث.

* * *

ينبغي أن نعود مجدداً إلى عام 1907، أي قبل أن ترسم أي صورة تكعيبية وقبل أن يتم تشكل العالم نفسه. ففي ربيع ذلك العام رسم بيكاسّو لوحة آنسات أفينيون (Les Demoiselles d'Avignon).



(36) بيكاسّو. آنسات أفينيون، 1907

لقد مرت الصورة بعدة مراحل وبقيت ناقصة. وكان التأليف في الأصل يشتمل على رجلين اثنين؛ أحدهما بحار والآخر يدخل الغرفة حاملاً جمجمة. والغرفة جزء من مبغى، والنساء بغايا. (والعنوان مشتق من أنه كان ثمة مبغى يعرفه بيكاسّو وأصدقاؤه الإسبانيون في برشلونة وفي شارع يدعى أفينيون. ولكن بما إن العنوان ليس من وضع بيكاسّو، بل ورد في سبيل النكتة، فإنّه لا حاجة للاعتقاد بأن بيكاسّو كان يفكر في برشلونة). وقد حفز وجود الرجل حامل

الجمجمة في الأصل بعض النقاد على مقارنة هذا المضمون بـ «إغواءات القديس أنطون». ومن الممكن أيضاً أن تكون اللوحة إشارة خاصة إلى الهواجس التي كانت قبيل ذلك تساور بيكاسّو نفسه من الأمراض السارية. ويكاد يكون من المتعذر علينا أن نتبين الموضوع على هذا النحو في النسخة النهائية من اللوحة؛ إذ إن ما نراه لا يعدو خمس نساء عاريات رُسمن بوحشية لم ترسم بها أي نساء منذ القرن الحادي عشر أو الثاني عشر، أي منذ الوقت الذي كان ينظر فيه إلى الأنثى بوصفها رمزاً لغوايات الجسد، وللمَطْهَر الجسدي الذي كُتِب على الإنسان أن يتعذب فيه حتى الموت.

إننا، وقد تبلدت حساسيتنا بفعل السفاهة التي يزخر بها كثير من الفن الحديث، قد نميل إلى الانتقاص من قدر الوحشية التي انطوت عليها آنسات أفينيون. فجميع أصدقاء بيكاسّو الذين شاهدوها في مرسمه (وهي لم تُعرض للعامة إلا عام 1937). قد تولاهم الفزع إزاءها من أول وهلة. وكان المقصود بها أن تثير الفزع. لقد كانت هجوماً أمامياً كاسحاً لا على «اللاأخلاقية» المنسية، بل على الحياة كما كان بيكاسّو يراها ـ بكل ما فيها من عقم ووباء وبشاعة وقسوة. وكانت، من حيث الموقف، تنتسب بشكل مباشر إلى لوحاته السابقة، إلا أنها تفوقها عنفاً. وقد عمل العنف على تبديل الأسلوب، لأن الرسام كان لايزال مخلصاً لطبيعته بوصفه غازياً شاقولياً. إلا أنه، بدلاً من انتقاد الحياة العصرية باللجوء إلى مقارنتها ـ سواء في حالة الحزن أو الغضب ـ بطرائق من الحياة أكثر بدائية، نراه الآن يستخدم إحساسه بما هو بدائي ليصدم العقل المتمدن وينتهك حرماته. وهو يفعل ذلك بطريقتين في آنٍ معاً، بمادة الموضوع، وبأسلوب الرسم.

إن المَبْغى، بحد ذاته، قد لا يكون مَثاراً للفزع. إلا أن النساء اللواتي رُسِمن من دون جاذبية ولا حزن، كما لو كن سياجاً من

القوائم الخشبية المدببة، وعيونهن جاحظة كما لو كانت تحدِّق في الموت نفسه، أقول إن ذلك هو المفزع. ومفزع كذلك أسلوب الرسم بالمقدار نفسه. ولقد قال بيكاسّو نفسه آنئذٍ إنه كان متأثراً بأسلوب النحت الإسباني القديم (الآيبيري). وفي الرأسين الظاهرين في يمين اللوحة بوجه خاص، كان متأثراً كذلك بالأقنعة الأفريقية. فقد اكتشف الفن الأفريقي في باريس قبل سنوات قلائل من ذلك التاريخ. وجرى استخدام الفن البدائي في ما بعد في وجوه عديدة شتى، وأصبح مدار البحث والاقتباس في كثير من النقاشات المشوشة المعقدة. ولكن يبدو هنا أن اقتباسات بيكاسّو بسيطة ومباشرة وعاطفية. فهو لا يولي قضايا الشكل أدنى اهتمام، فاهتمامه الأساسي يتركز في تحدي الحضارة. والتفسخ الذي تتميز به هذه الصورة إنما صدر عن روح عدوانية لا عن نزوع جمالي، وبلغ في تعبيره عن الغضب مبلغاً لا نتلمحه في أي لوحة أخرى. إنها ـ إذا شئنا استعمال اصطلاح فوضوي قديم ـ مثال على «الدعاوة بالأعمال».

إن الروح المتجلية فيها لا تختلف كثيراً عن الروح التي تجلت في خطبة ليرو في برشلونة قبل عام واحد من ذلك: «ادخلوا المدينة الفاسدة ـ وانهبوها. . . هشموا معابدها، مزقوا الأقنعة عن وجوه المترهبنات فيها».

إنني أؤكد هذا الجانب التدميري العنيف من اللوحة لأنه يعتبر في العادة التمرين الشكلي الأكبر الذي كان منطلق التكعيبية. لقد كان هو منطلق التكعيبية، بالقدر الذي حفز براك في أواخر ذلك العام على الشروع في رسم إجابته المغالية في الشكلية من آنسات أفينيون، وبعد ذللك مباشرة شرع بيكاسّو وبراك كلاهما بالعمل «كائنين من متسلقي الجبال مشدودين بحبل واحد» على حد تعبير براك. بيد أنه لو تُرك بيكاسّو للعمل على هواه، لما كان بمقدور هذه اللوحة أن

تفضي إلى التكعيبية أو إلى أي أسلوب في الرسم يشبه التكعيبية ولو من بعيد. لقد كانت هذه اللوحة «دعاوة بالأعمال» لهذا الغازي الشاقولي. ولم تكن تمت بأيما سبب لرؤيا المستقبل في القرن العشرين التي كانت جوهر الحركة التكعيبية.

غير أنها اختطفت بداية هذه المرحلة الاستثنائية من حياة بيكاسّو. وليس بوسع امرئ أن يعلم ما طرأ من التغير في وجدانه ولا يسعنا استقراء النتائج. إن آنسات أفينيون، خلافاً لأي لوحة رسمها بيكاسّو من قبل، لا تُقدِّم لنا أي دليل على البراعة، بل إنها على العكس من ذلك، ركيكة، مدبّجة، وناقصة. ويبدو كما لو أن سوْرة الحنق التي تولته في أثناء رسمها كانت من الحدَّة بحيث دمرت مواهبه.

ويصدق مثل هذا التفسير على حقيقة شهيرة أخرى. فحتى عام 1907 كان بيكاسّو، كما يبدو، يسلك في مجال الرسم مسلك المتوحِّد. ولم يكن يؤثر في معاصريه في باريس، ولا يبدو أنه قد تأثر بهم. أما بعد آنسات أفينيون، فقد أصبح جزءاً من مجموعة. وقد أطلعه أبولينير وأصدقاؤه من الكتاب على ما كان يصبو إليه، هو وهم على حد سواء. وعمل مع براك بصورة وثيقة جداً حتى إننا نكاد نعجز أحياناً عن التمييز بين أعمال هذا وذاك. وأصبح في ما بعد رائداً لـِ ليجيه (Léger) وخوان غريس (Juan Gris)، وماركوسيس (Marcoussis)، وغيرهم. ويبدو الأمر كما لو أن بيكاسّو باختفاء براعته النابغة لم يعد معزولاً، ولم يعد مشدوداً إلى ماضيه، بل غدا منفتحاً على التبادل الحر للآراء.

وقد لاحظ أبولينير هذا التغير فور حدوثه ـ وهو الذي كان يتمتع بحساسية خارقة للعادة إزاء الروح السائدة بين الناس في عصره أكثر بكثير من حساسيته إزاء الرسم نفسه. فبعد سنوات قليلة، أي في عام 1912 كتب يقول:

«ثمة شعراء تملي ربات الشِّعر عليهم أعمالهم. وهناك رسامون يقود أيديهم كائن مجهول يجعل منهم أداة له. إنهم لا يعرفون الإرهاق لأنهم لا يشتغلون، مع أن بوسعهم أن يعطوا إنتاجاً ضخماً في أي وقت وفي أي يوم وفي أي قطر وفي جميع الفصول. إنهم ليسوا رجالاً بل أدوات شعرية أو فنية. فعقلهم عاجز عن تفسير حالهم، وليس ثمة ما يوجب عليهم المجاهدة، وليس في أعمالهم أي مسحة من المجاهدة. ليسوا مقدَّسين، ويستطيعون العيش بغير ما حاجة لأنفسهم، إنهم، إذا جاز التعبير، مجرد امتداد للطبيعة. وأعمالهم تتخطى العقل وتزوغ منه. وهم قادرون على أن يمسّوا شغاف قلوبنا مع أن توافقات الألحان التي يعزفونها لا تتسم بطابع إنساني قط. وهناك، من جهة أخرى، شعراء وفنانون آخرون ممن يتعين عليهم المكابدة والمغالبة. وهم يجهدون في السعي صوب الطبيعة. ثمة كلمات ناقصة، إلا أنهم ليسوا على مقربة منها مباشرة، بل إن عليهم أن يمتحوا كل شيء من داخل أنفسهم، وما من ربة شعر ولا عفريت يلهمهم. إنهم متوحدون، وما من شيء يمكن التعبير عنه إلا ما تلجلجوا به هم، وتلجلجوا به مراراً وتكراراً بحيث أصبح بمقدورهم بعد جهد جهيد ومحاولات مضنية أن يصوغوا ما كانوا يودون صياغته. إن بني البشر الذين خلِقوا على صورة الله سيحطون عصا الترحال ذات يوم لينظروا بعين الإعجاب إلى ما فعلوا. ولكن فيم هذا الإعياء! وهذه النواقص! وهذا الجهد!»[12].

«لقد كان بيكاسّو فناناً كسابقِه. ولم يكن ثمة مشهد أدعى إلى الإعجاب كمشهد التحولات التي عاناها ليصبح فناناً كلاحقِه».

إن ما لم يدركه أبولينير - على حساسيته الثاقبة المذهلة - هو

(12) انظر: Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes* (Paris: [n. pb.], 1913).

مقدار ما أسهم به هو وأصدقاؤه وبراك في تحولات بيكاسّو هذه. ولم يكن بوسعه أن يدرك ذلك لأنه لم يكن يعلم آنذاك أن بيكاسّو، بعد أن انفرط عقد المجموعة، سيغدو بمفرده مجدداً، وسيتحول، عَوْداً على بدء إلى الأنموذج الأول للفنان.

إن بيكاسّو، برسمه آنسات أفينيون، قد ابتعث الحركة التكعيبية. وكانت انتفاضة عضوية، وكما هي الحال دائماً، بدائية، تطورات عنها ـ لأسباب تاريخية وجيهة ـ الثورة التكعيبية. وسوف يتضح ذلك بالتأكيد إذا ما استعرضنا خمساً من اللوحات في هذا المجال في تتابعها الزمني.



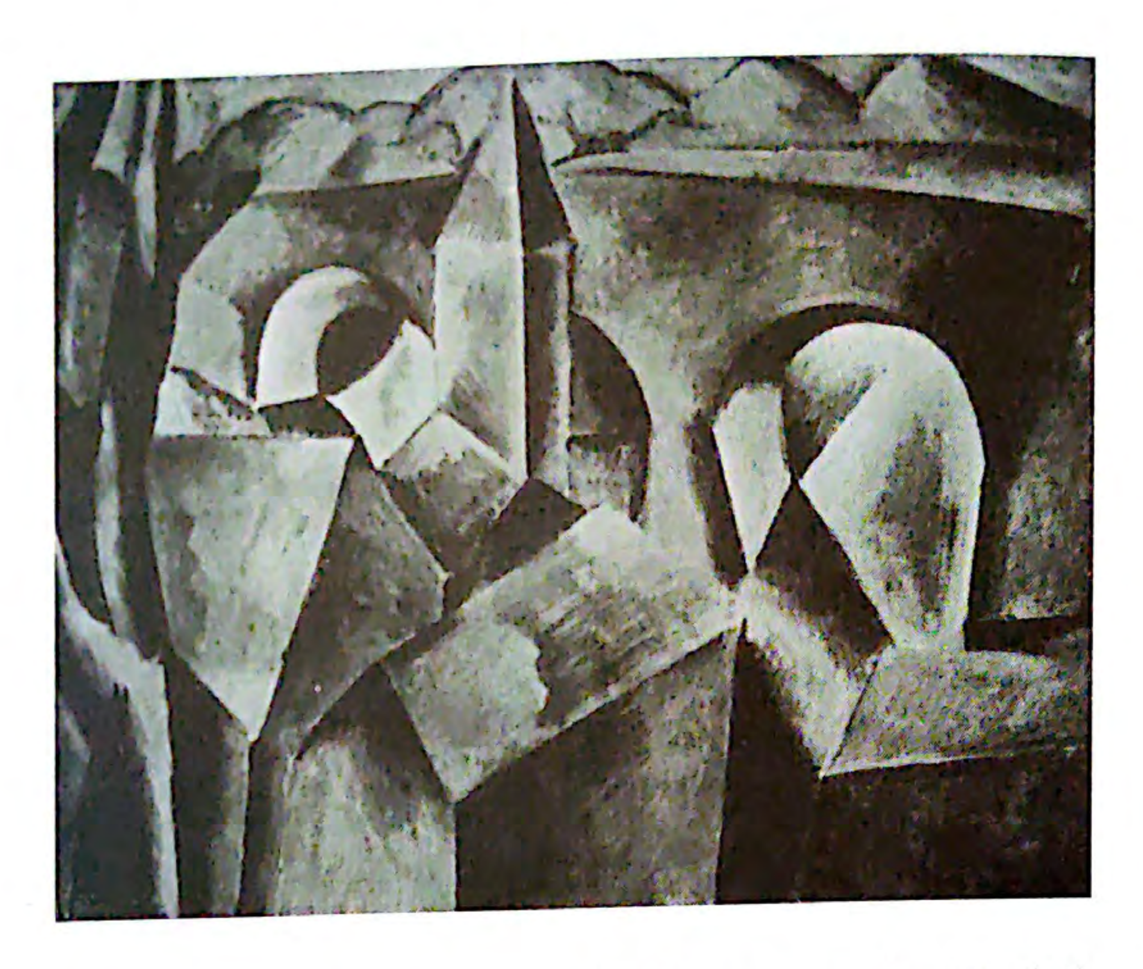
(37) سيزان. السابحات البدينات، 1898 ـ 1906



(38) بيكاسّو. آنسات أفينيون، 1907



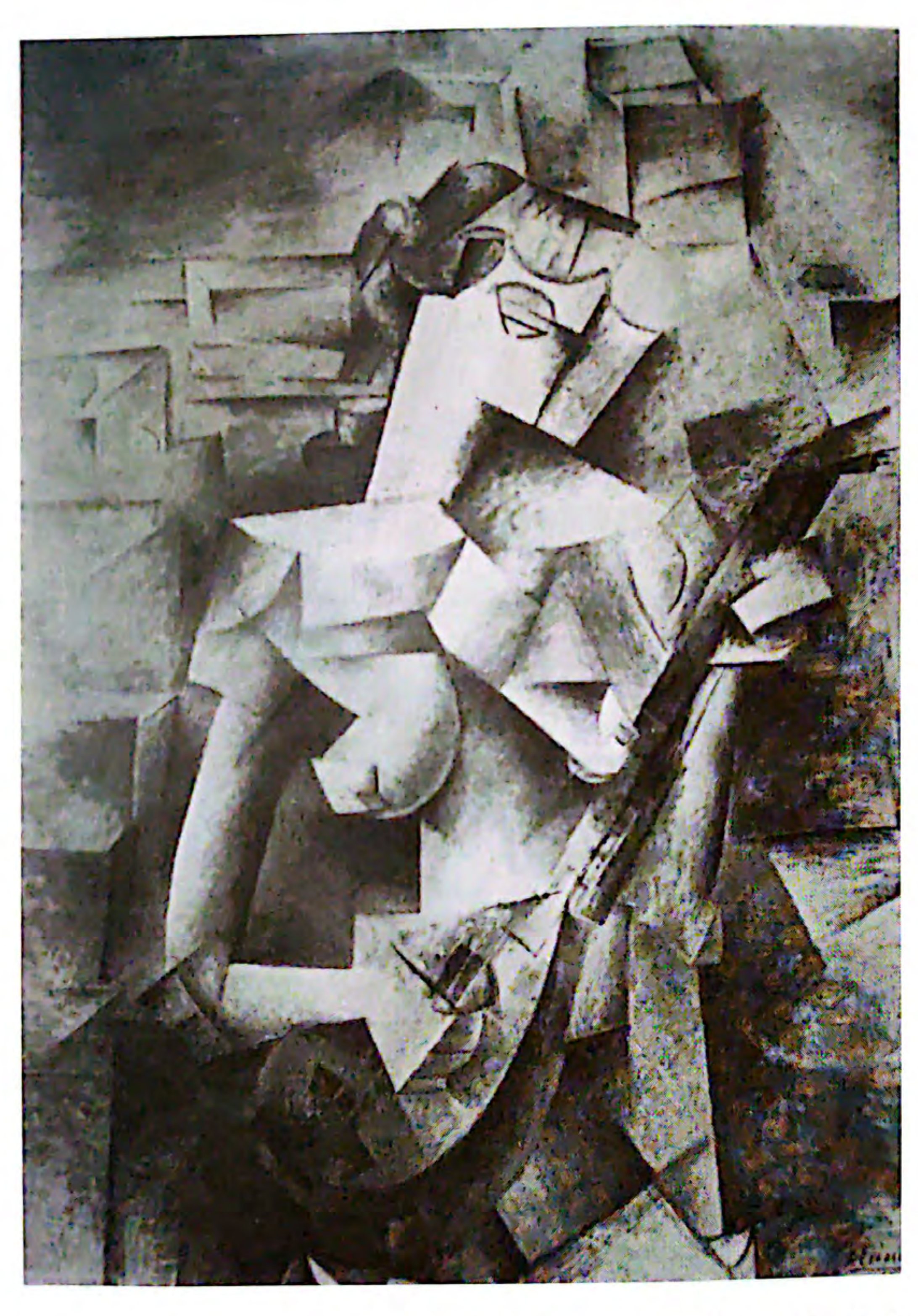
(39) براك. عارية، 1907 ـ 1908



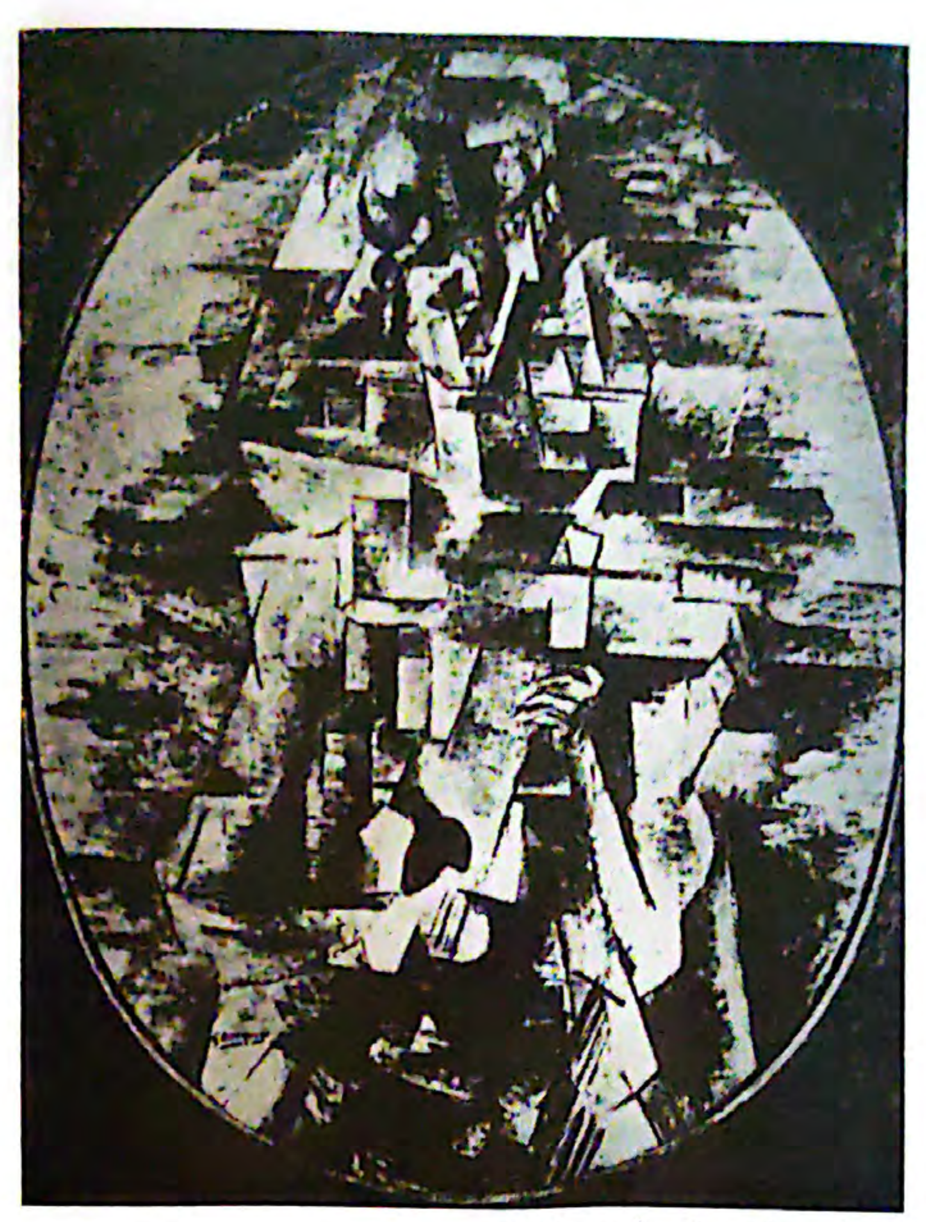
(40) مشهد طبيعي وجسر، 1908



(41) براك. منازل في إستاك، 1908



(42) بيكاسّو. فتاة وماندولين، 1910



(43) براك. فتاة وماندولين، 1910

وبعد آنسات أفينيون، غدا بيكاسّو متورطاً في الحركة التي ابتعثها. لقد أصبح جزءاً من جماعة. ولا يعني ذلك أنه أصبح محاطاً بمجموعة من الأصدقاء وحسب ـ فذلك ما كان يحظى به من قبل ومن بعد. لقد أصبح جزءاً من جماعة كان أفرادها يعملون في اتجاه واحد، على الرغم من افتقارهم إلى برنامج مطبوع. وتلك هي الحقبة اليتيمة في حياة بيكاسّو كلها، التي نتلمح فيها تشابهاً بين أعماله وأعمال معاصريه من الرسامين. وهي كذلك الحقبة اليتيمة التي اتسقت فيها بعض أعماله اتساقاً تاماً ومتنامياً (مع أنه ينكر ذلك):

ابتداءً من مشهد طبيعي وجسر عام 1908 وانتهاء بـ الكمان، في سبيل المثال، عام 1913. لقد كانت تلك الحقبة زاخرة بالآثار، إلا أنها كانت، في الوقت نفسه، فترة من اليقين والأمن الداخليين. وكانت، على ما أظن، الفترة الوحيدة التي أحس بها بيكاسّو بالألفة والطمأنينة. ولم تكد هذه الفترة تنقضي حتى عاوده إحساسه بالنفي، مثلما عاوده بعد ارتحاله عن إسبانيا.



(44) بيكاسّو. الكمان، 1913

وسط هذه الجماعة (مع أن كلمة الجماعة قد توحي بالطابع الشكلي)، وفي ظل ما تنامى بين أفرادها من إحساس بالرفقة، كانت طاقة بيكاسّو وتطرفه لايزالان بارزين. وربما كان هو الذي تحمل العبء الأكبر من دفع المناقشات والمناظرات المنطقية إلى نهاياتها التصويرية التامة، (إذ كان هو أول من فكر بإلصاق المواد الخارجية على قماش الرسم)، ولكن قد يكون أصدقاؤه هم الذين تلمسوا ما سميته بنقطة الالتقاء التاريخية التي جعلت ظهور التكعيبية أمراً ممكناً؛ لقد كانوا هم، لا هو، المنتمين إلى العالم الحديث، ومن ثم فإنهم التزموا به. أما هو، فقد التزم بعمله معهم.

* * *

في عام 1914 انفرط عقد الجماعة. فقد ذهب ديران (Derain) وليجيه وأبولينير إلى الحرب، وكان على كانفايلر (Kahnweiler)، وهو سمسار بيكاسّو، أن يهرب من البلاد لأنه كان ألمانياً. وحدثت تغيرات مماثلة أثرت على حياة الملايين من الناس.

ولم يكن بيكاسّو معنياً بالحرب، إذ إنها لم تكن حربه الشخصية وفي ذلك دليل آخر على هشاشة انتمائه للحياة حوله. إلا أنه كان يتألم، لأنه تُرك وحيداً. وقد تفاقم إحساسه بالوحشة حين فجع بوفاة عشيقته الشابة عام 1915. وتحت وطأة هذه الوحشة، ارتد ثانية إلى نمطه الأول. وأضحى، من جديد، غازياً شاقولياً من الماضي. ولكنني أود قبل أن نتفحص النتائج الكاملة لذلك أن أوضح عن طريق المثال العلاقة بين الفن والواقع بعد عام 1914.

إن المسألة لم تقتصر على مجرد انفراط عقد الجماعة. فقد عاد أغلب التكعيبيين إلى باريس فور انتهاء الحرب. إلا أنه كان من المستحيل عليهم تماماً أن يجدوا أو يعيدوا خلق الروح والجو اللذين

كانا عام 1910. إذ لم يقتصر الأمر على أن العالم برمته قد أصبح مختلفاً، وأن الصحوة من الوهم المضلل قد حلت محل الأمل، بل تعداه إلى أن وضعهم بالنسبة إلى العالم قد تبدل. لقد كانوا حتى عام 1914 يستبقون الأحداث، أما الآن فقد جرَّدهم الواقع من أسلحتهم، فلم يعد بمقدورهم أن يتلمسوا - ولو في سبيل الحدس - وجهة الأحداث الجارية. لقد بدأ عصر السياسة الجوهرية. وكان لابدّ لكل ما هو ثوري أن يكون سياسياً لا محالة. وكان إينشتاين هو المبتدع العظيم والفنان الثوري العظيم في العشرينيات من ذلك القرن (وكان جيمس جويس (James Joyce) ينتمي بشكل أساسي إلى عالم ما قبل الحرب). وتبنى بعض التكعيبيين، مثل ليجيه، وأتباعهم مثل لو كوربوزييه (Le Corbusier) نظرة سياسية. وتقدموا الصفوف ليصبحوا طليعة جديدة فيما تقهقر آخرون. فإن ماكس جاكوب، مثلاً، الذي كان هرطوقاً شكاكاً قد أصبح كاثوليكياً مُعَمَداً عام 1915، وذهب للاعتكاف في أحد الأديرة.

وليس هناك ما يوضح ذلك التغير بصورة حية، أكثر من قصة باليه الاستعراض (*Parade*). لقد درج التكعيبيون على ازدراء فن الباليه بوصفه تسلية بورجوازية طافحة بالادعاء والتبجح، وفضلوا عليه ساحات اللعب والسيركات. إلا أن جان كوكتو استطاع عام 1917 إقناع بيكاسّو بمشاركته، والمؤلف الموسيقي إريك ساتي (Erik Satie) في وضع باليه من أجل دياغيليف (Diaghilev). وكانت فرقة دياغيليف قد استقطبت الاهتمام والإعجاب في باريس طيلة عشر سنوات، مثلما كانت تتمتع بالحظوة لدى القيصر في روسيا. بيد أن خطة كوكتو كانت تستهدف الخروج على التقاليد وإخراج مشهد عصري. وقد قصد باسم الاستعراض أن يوحي بمعنى السيرك وقاعة الموسيقى، ومن ثم يطرد الأرواح البورجوازية الشريرة.

انتقل بيكاسّو إلى روما ليعمل على إعداد الباليه. وصمم ستارة الختام والملابس والمشاهد، كما ساهم في تقديم بعض الآراء والمقترحات. واتخذت ستارة الختام طابعاً عاطفياً مثيراً - وربما قصد لها أن تكون كذلك. إلا أنها كانت تتفق والوسط الجديد الذي وجد بيكاسّو نفسه فيه.



(45) بيكاسّو. ستارة الختام لـِ «الاستعراض»، 1917

وقد كتب جان كوكتو بهذا الصدد (لقد أقمنا هذا الاستعراض في أحد الأقبية في روما، حيث كانت الفرقة تمارس تدريباتها الأولية. وكنا نتجول مع الراقصين تحت ضوء القمر. وزرنا نابولي وبومبي، وتعرفنا على المستقبليين المرحين).

كان ذلك بعيداً كل البعد عن العنف الذي تجلى في آنسات أفينيون، وبعيداً جداً عن الصرامة المتجلية في لوحات الطبيعة الصامتة، وبعيداً كل البعد عن الجبهة الغربية في السنة الثالثة من الحرب العالمية.

كانت الباليه نفسها أقل تقيداً بالمواضعات. ويمكن القول إن ستارة الختام قد صممت بقصد هدهدة جمهور المتفرجين. وكانت الباليه تضم سبعة شخوص: حاوياً صينياً وفتاة أميركية وبهلوانين اثنين وثلاثة مديرين للمسرح. وكان الأخيرون يرتدون عمارات مصنوعة من عناصر تكعيبية جعلت طول كل منهم يبلغ عشرة أقدام. وكان أحدهم فرنسياً «ارتدى» أشجار الشارع، وثانيهم أميركياً «ارتدى» ناطحات السحاب. أما الثالث فكان حصاناً. وكانوا يتجولون على المسرح كما لو كانوا مشاهد متنقلة. ويقصدون من ذلك استقزام الراقصين والحط من شأنهم بحيث يبدون كالدمى.

ولم يكن ثمة قصة متكاملة متلاحمة، بل كثير من المحاكاة الهزلية. ولنقرأ هنا اثنين من تعليمات كوكتو للراقصين. فهو يقول عن الحاوي الصيني:

(إنه يتناول بيضة من جرابه ويأكلها، ثم يجدها على طرف حذائه، إنه يبصق النار ويحرق نفسه ويطأ الشرر... إلخ).

(إنها تسابق وتركب دراجة وترتعش كما كانت الحال في أوائل الأفلام، وتحاكي تشارلي تشابلن، وتحمل مسدساً تطارد به لصاً وتلاكم وترقص رقصات متشنجة، وتغفو وتتحطم سفينتها، وتتمرغ على العشب في صبيحة يوم من أيام نيسان/ أبريل وتلتقط صوراً... إلخ).

افتتحت الباليه يوم السابع عشر من أيار/ مايو عام 1917 في مسرح دو شاتيليه في باريس. أما المتفرجون، وهم من علِّية القوم، فقد استشاطوا غيظاً، وساورهم الشك في أن الباليه قد صممت على نحو يقصد منه الهزء بهم. وما إن أسدلت الستارة، حتى بدرت عن المتفرجين تهديدات بمهاجمة المُخرج وهتافات معادية (أيها المارقون

القذرون). إلا أن أبولينير أنقذ الموقف. إذ كان بوسعه، وهو مازال جريحاً مضمد الرأس لابساً زيه العسكري، متقلداً وسام صليب الحرب وبوصفه بطلاً وطنياً، أن يقف ويسأل الجمهور بعض التسامح وسِعة الصدر.

وكان هو الذي كتب المقدمة للبرنامج بلهجة غاية في الحماسة، وقال إن تلك الباليه إنما كانت برهاناً على أن بمقدور الحركة الحديثة والروح المستجدة أن تحافظا على البقاء على الرغم من محنة الحرب. وعلى روح البقاء تلك أطلق اسم (فوق الواقعية) أو السوريالية.

وبعد ذلك بثمانية عشر شهراً، توفي أبولينير (وقد لفظ أنفاسه فيما كانت باريس تحتفل بمعاهدة الصلح. وعندما سمع وهو في سوْرة الحمى الجماهير وهي تهتف مطالبة بشنق القيصر وليم، ظن أنه هو المقصود بهذا الهتاف لأن اسمه كان وليم أيضاً). إلا أنه كان قد أطلق اسماً على المرحلة اللاحقة من الحركة الحديثة.

ولسنا نعلم ما كان أبولينير سيفكر فيه في ما بعد. وأعتقد أنه كان سيدرك على الفور أن «الروح الجديدة» لم تكن مجرد استمرار لروح التكعيبيين. فقد كان هؤلاء أنبياء، ومازالت نبوءاتهم - التي لم تتحقق إلى حد ما - مقنعة. أما السورياليون فكانوا أشبه بالمعلّقين الممتعضين على واقع كان قد تخطاهم.

قبل واحد وثلاثين يوماً بالضبط من افتتاح (الاستعراض)، بدأ الفرنسيون هجومهم على خط هندنبرغ (Hindenburg)، وكان هدفهم نهر الآين (Aisne). وتمخض الهجوم عن كارثة فظيعة. ومع أن عدد الإصابات ظل محاطاً بالسرية، إلا أن عدد القتلى من الفرنسيين قدر بمئة وعشرين ألفاً. وكان يجري على بعد مئة وخمسين ميلاً من مسرح دو شاتيليه. وكانت هناك قطاعات واسعة من الجيش الفرنسي

ممن زالت الغشاوة عن عيونهم أو استهواهم أنموذج ثورة أكتوبر الروسية، فأعلنوا العصيان في الوقت الذي كانت تُعرض فيه الباليه. ومرة أخرى أحيطت الأرقام بالسرية التامة. إلا أن هذه الحركة كانت أخطر حركة عصيان في جيش ضخم في التاريخ الحديث. وجرت بعض الأحداث الغريبة، وفقد كل شيء أسبابه ومسبباته. إلا أن واقعة واحدة اشتهرت منذ ذلك التاريخ. فقد سارت مفرزة من جنود المشاة عبر شوارع إحدى المدن. وفيما هم يسيرون بنظام تام شرعوا بالثغاء على نحو ما تفعل الخراف، للدلالة على أنهم ما كانوا غير حملان تساق بصورة عبثية إلى النحر.

أوَليس بوسع العبثية البشعة المضحكة الطافحة من هذا المشهد الذي كان يجري فعلاً، أن تجعل من فتاة كوكتو وبيكاسّو الأميركية مشهداً عادياً لا يثير الاهتمام أو يستلفت النظر؟

سنحاول أن نكون على بينة تامة من أهمية ذلك ـ ففي ذلك المكان في مسرح دو شاتيليه، وفي عام 1917، طرحت واحدة من معضلات الفن المتواترة في عصرنا هذا.

إن الأحداث تجري في زماننا هذا على صعيد عالمي. وقد اتسع نطاق معلوماتنا بحيث أصبح بمقدورنا أن نلم بتلك الأحداث. وبوسعنا كل يوم أن نعي مشكلات الحياة والموت التي تؤثر في مصائر الملايين من البشر. لكن أغلبنا يغلقون عقولهم دون تلك الخواطر، إلا في أوقات الأزمات والحرب. إلا أن الفنانين الذين يتمتعون بمخيلات ليس على قدر من الانضباط كمخيلاتنا قد شغلتهم وأبهظتهم المعضلة الآتية: أنى لي أن أُبرر ما أقوم به في وقت كهذا! وقد أفضى ذلك ببعضهم إلى التبرؤ من العالم، وبآخرين إلى المغالاة في الطموح والتبجح، وبآخرين إلى خنق مخيلاتهم. إلا أنه لم يكن هناك فنان جاد منذ عام 1914 إلا وطرح التساؤل على نفسه.

إن تقصّي أبعاد تلك الورطة سيستغرق كتاباً كاملاً. إلا أنني سأسوق ملاحظة واحدة من شأنها أن تُبين وجه الحاجة إلى أهمية ذكر معركة الآين في معرض الحديث عن (الاستعراض). في عام 1917، كان خوان غريسْ مازال يواصل رسم اللوحات التكعيبية ـ وهي أفضل ما رسم ومن أرقى اللوحات التكعيبية على الإطلاق. (ولأنه من أعمق الفنانين فكراً، فإنه كان الفنان الوحيد الذي واصل مسيرته لعدة سنوات بعد أن ماتت التكعيبية كحركة. لقد حسب أن المشكلات النظرية هي مما يمكن حلّه، وعكف على حلّها بكل ما أوتي من ذكاء). لقد كانت هذه اللوحات بعيدة عن الحرب بعد (الاستعراض) عنها ـ بل أبعد من ذلك في واقع الأمر. ولكن ما هو السبب الذي يجعل من غير الضروري هنا أن تُذكر الملايين الثمانية من الموتى، أم أنه لا ضرورة لذلك على الإطلاق؟



(46) غريس، القيثارة، 1915

إن المشكلة مشكلة اجتماعية، ولا يمكن الإجابة عنها إلا من وجهة اجتماعية. وعلينا أن نأخذ بالاعتبار الوظيفة الاجتماعية والمضمون لكل من لوحات خوان غريسْ و«الاستعراض». لقد سبق وتقصَّينا مضمون الاستعراض، أما الوظيفة الاجتماعية للوحات غريس فقد كانت معدومة تقريباً في تلك الآونة. لقد كان يعيش في فقر مدقع إبان الحرب، ويعاني صعوبات جمة في بيع أو عرض أي لوحة من لوحاته. وإذا ما نظرنا إلى الأمر في مداه البعيد، فإن وظيفتها كانت تكمن في التعبير عن طريقة في الرؤية والحفاظ عليها، وهي طريقة تقوم على نظام يتقبل جميع الاحتمالات الإيجابية في المعرفة الحديثة. وبعبارة أخرى، فإن خوان غريسْ قد رسم هذه الصورة كما لو أن الحرب لم تحدث. ويمكنك القول إنه اختار القيثارة فيما كانت روما تحترق. إلا أنه، خلافاً لـ نيرون، لم يكن مسؤولاً عن الحريق مسؤولية كاملة. كما إنه لم يكن بين الجموع آنذاك. إن عزلة غريسْ هي التي جعلت بمقدوره أن يتجاهل الحرب دون أن يفقد قناعاته الشخصية. ونستطيع أن نعثر على نماذج من هذه الجزر الفنية المنعزلة في كل مكان. وإذا ما وجد الفنان نفسه على إحداها، فربما كانت النتيجة ـ بصورة تبدو محيرة عندما يحين الوقت ـ ذات قيمة لو لم يستمر غريسْ في رسم لوحات الطبيعة الصامتة المفعمة بالصفاء والحنو في غمرة الحرب العالمية الأولى. بيد أن علينا أن نتذكر أن النجاح، إذا ما أضيفت إليه العزلة، من شأنه أن يدمر عبقرية الفنان الذي يتمتع بهذه الخلوة. والنجاح يحيل الفنان الذي يواصل ادعاء حق الخلوة لنفسه إلى انهزامي. والانهزاميون من عصرهم هم الذين يتلقفهم النسيان بمجرد اندثار عصرهم، مثلهم في ذلك مَثَلُ المتملقين الذين لا تقوم لهم قائمة فور زوال ولي نعمتهم.

لقد كانت قضية الاستعراض مختلفة تمام الاختلاف عن قضية خوان غريسْ. كان الاستعراض تظاهرة عامة. وقد قصد بها أن تستفز

المشاعر وتثير الفزع. وكان تبريرها ينحصر في أنها عبَّرت عن «واقع» معاصر. لقد رفض كوكتو نعت السوريالية الذي أطلقه أبولينير، وأصر بالفعل على تسمية العمل «باليه واقعية». وغني عن البيان أن «واقعيتها» لم تكن كواقعية التكعيبيين - صارمة منظمة متفائلة، بل كانت ملتاثة ولا عقلانية. ولم يكن بالإمكان تعليلها، سواء أأدرك مبدعوها ذلك أم لم يدركوا إلا في إطار ظروف الحرب. فالمتفرجون الذين رفعوا عقيرتهم بالصراخ: (أيها المارقون القذرون!) كانوا يشكلون حلقة الوصل الملائمة، إلا أنهم، بحسب عادتهم، استخدموا حلقة الوصل هذه لمتعتهم الخاصة.

إن الوظيفة الموضوعية الاجتماعية التي اضطلع بها (الاستعراض) كان من شأنها أن تجلب بعض العزاء للبورجوازية التي أثار فيها الفزع (وأقول الموضوعية لأميز بين الأثر الحقيقي الذي تمخضت عنه الباليه وبين ما كان مبدعوها يطمحون إلى تحقيقه على الصعيد الذاتي). وفي هذا الصدد قام (الاستعراض) بمبادرة في مجال ما يدعى بالفن الشنيع الذي ازدهر في ما بعد وكانت قدرته على إثارة الفزع نابعة من روحه الخاصة - من تقطيع أوصاله وجنونه وصبغته الآلية، وطابعه الأرغوزي. وكانت هذه الروح، على شحوبها، انعكاساً لما كان يحدث. وكان ما حدث أدعى إلى الفزع بصورة لا تحد، وعلى صعيد أكثر جديه بصورة لا تحد أيضاً. إن السبب الذي ينبغي من أجله انتقاد (الاستعراض) - مع أن ليونيد ماسين (Leonide Massine) قد صمم وأدى الرقصات على نحو جميل - ونبذه بوصفه عملاً تافهاً في التحليل الأخير - أقول إن السبب لا يكمن في أن (الاستعراض) قد تجاهل الحرب، بل في أنه ادعى الواقعية. ونتيجة لهذا الادعاء، فقد أثار الفزع بصورة حادَت بالناس عن الحقيقة. لقد استبدل القبة بالحبة إذا جاز التعبير. وكان بمقدور المتفرجين أن يقولوا إن جنون العالم إنما كان من ابتداع الفنانين. إن المتفرجين

الذين صرخوا: (أيها المارقون القذرون!) قد غدوا أكثر حماسة ووطنية من أي وقت مضى، وأكثر يقيناً بأن الحرب كانت نبيلة ومعقولة... إلخ. ولم يكن بوسع عرض آخر مثل الجنّيات (Les Sylphides) أن يعطي أثراً كهذا.

لقد بدأ عصر السياسة الجوهرية. وذلك ما أدركه جنود المشاة الذين شرعوا بالثغاء ـ مع، أنهم لا يروا طريقاً للخلاص. كما إن كوكتو وبيكاسّو وحتى أبولينير لم يتبينوا هذا الطريق، لأنهم كانوا لايزالون يعتقدون بإمكان انعزال الفن. أما وجه السخرية المُرة في ذلك كله، فيتجلى في مشهد أبولينير وهو يهدئ من روع جمهور من المتفرجين البورجوازيين الذين كان يحتقرهم ويزدريهم، متذرعاً بالجراح التي أصابته كواحد من أبطالهم القوميين: وهي الجراح التي قضى متأثراً بها بعد ثمانية عشر شهراً.

إن البليدين غالباً ما يتهمون الماركسيين بأنهم يحبذون إقحام السياسة في الفن. ونحن ـ على النقيض من ذلك ـ نحتجُ على مثل هذا الإقحام. إن الإقحام ليبدو أوضح ما يبدو في أوقات الأزمات والآلام العظمى. إلا أن من السفاهة التنكر لمثل هذه الأوقات. إذ يتعين علينا فهمها حتى يتسنى لنا وضع حد لها: وآنذاك يغدو كل من الفن والبشر أكثر حرية. وقد بدأت تلك الأوقات في أوروبا عام 1914 ولا تزال حتى الآن. وكانت باليه الاستعراض أحد الأمثلة التي يمكن أن تتلمح من خلالها الصعوبات التي يواجهها الفن في الوضع الراهن. ذلك أننا نرى، ولأول مرة، الفنان المعاصر وهو يقوم، على الرغم من نياته الخالصة، بخدمة العالم البورجوازي، ويتمتع، من ثم، بوضع مزدوج الامتيازات.

ولم تكن قصة حياة بيكاسّو منذئذ إلا قصة كفاحه للتغلب على مساوئ هذا الوضع.

* * *

عندما قدِم بيكاسّو إلى لندن عام 1918 أقام في فندق سافوي. ولم يعد يرى أزواجاً من المتحابين يجلسون إلى طاولة مقهى من دون أمل أو خلاص. أما البهلوانات ولصوص الخيل فقد حل محلهم النُدُل والوُصَفَاء. وربما كان من نافلة القول أن نذكر ذلك لو لم يكن سمة مميزة لحياة بيكاسّو الجديدة. فبعد أن أثار الفزع في نفوس الوجهاء والموسرين، التحق بركبهم.

أما أصدقاؤه القدامى، وبخاصة براك وخوان غريسْ، فقد اعتبروا حياته الجديدة خيانة لما كانوا يناضلون من أجله. إلا أن المشكلة لم تكن بسيطة. ذلك أن براك وغريسْ - من أجل مواصلة ما بدآه من قبل، قد اضطروا إلى التقهقر والاعتكاف والانغلاق. أما بيكاسّو فقد اختار الانحراف مع الدنيا. ولا يهمنا هنا أن نتقصى التفاصيل، بل إن ما يتوجب علينا معرفته هو الكيفية التي تم فيها التغير في روحه وفي مواقفه.

لقد تم هذا التغير على نحو دراماتيكي. وذلك ما يمكن استجلاؤه على الفور من الصورة التي رسمها لزوجته المقبلة جالسة على كرسي.

إن بيكاسّو، على حد تقدير أبولينير، قد عاد وأصبح فناناً من الطراز الأول. فقد استعاد مهارته النابضة وتفرده واطمئنانه. وهذه الصورة بالذات، التي تمثل امرأة من الطبقة البورجوازية العليا تحمل مروحة ذات علبة زجاجية وتتكئ على صوان من الخزف الصيني - كانت من الغثاثة بحيث إن ما تنطوي عليه من فساد الذوق يكاد يحول بيننا وبين تبين ما فيها من المهارة. إن المهارة تتبدى لنا بصورة أكثر جلاء في رسم المستحمات.



(47) بيكاسّو. أولغا بيكاسّو جالسة على كرسي، 1917

إن أسطورة بيكاسّو بوصفه ساحراً تبدأ منذئذ. ويقال إن بوسعه أن يعمل أي شيء يريده بشكل أو بخط ما. وقد قدر لهذه الأسطورة أن تتضخم وتتفاقم في ما بعد في مسلسلة مشهورة يبدو فيها بيكاسّو وهو يرسم بالضوء المتصاعد من شعلة كهربائية في فيلم من صنع

كلوزو (Clouzot) سمي، عن جدارة، «بيكاسّو العجيب» (Le Mystère Picasso).

إنه، بالطبع، لم يتقهقر إلى ما كان عليه عام 1906. كما إنه لم ينس تجربة التكعيبية قط. فالمرأة المضطجعة على ظهرها مرسومة بطريقة لم تكن ممكنة قبل عام 1910. وقد قام بيكاسّو على التو بتطبيق دروس التكعيبية مجدداً بأسلوب أكثر عنفاً وأصالة. ومع ذلك، وباستثناء بعض المناسبات التي أثرت في بيكاسّو تأثيراً عميقاً، فإن المجاهدة وما سماه أبولينير باللعثمة قد ذهبا إلى غير رجعة. لقد وُلِد النابغة من جديد.



(48) بيكاسّو. المستحمات، 1921

ولم يكن بيكاسّو الآن ناجحاً وحسب، لا بل أصبح غرائبياً دخيلاً كذلك. ولم يكن بمقدور الدائرة التي كان يتحرك فيها أن تتقبله

إلا بوصفه دخيلاً. وتحت سترة العشاء الباذخة، كان يرتدي جبة مصارع ثيران. وحين أقام الكونت إيتيان دو بومون (Etienne de Beaumont) إحدى الحفلات الراقصة، قدم بيكاسّو مرتدياً زي مصارع ثيران. وقام بتصميم ثلاث باليهات أخرى من أجل دياغيليف. وكانت بالمقارنة مع (الاستعراض) تتفق والأصول وتتميز بالطابع الرومانسي. وتجري مشاهد إحداها في نابولي ومشاهد الأخريين في إسبانيا «البهيجة».



(49) بيكاسّو مصارعاً للثيران، 1924

إن التجربة التي عاناها بيكاسّو بوصفه الضيف المحتفى به والمستخدم كساحر دخيل، مضافاً إليها إحساسه بالعزلة التي رافقت إدراكه لنبوغه، قد ابتعثا فيه الغازي الشاقولي مرة أخرى. وربما أسهم في هذه النقطة إحساسه بالضياع، الذي لابدّ أنه قد عاناه مع أصدقائه التكعيبيين. وبعد أن أدرك أنه منفي من الحركة الوحيدة التي تقبّله فيها الآخرون على قدم المساواة وأحس فيها بالألفة والاطمئنان، ازدادت حدة وعيه لنفيه الأول من إسبانيا.

ولم يعد بمقدوره أن يشن هجوماً أمامياً كاسحاً من نوع آنسات أفينيون؛ إذ إنه كان لايزال يجني ثمار النجاح، فكل ما كان يطلبه هذا الغازي الشاقولي لنفسه هو الاعتراف بأصله. لقد انتصر، ولكن كان عليه أن يرفع راية النصر.

وفي هذا الوقت بدأ بيكاسّو، لأول مرة، يمسخ (أي يصوّر على نحو كاريكاتوري) الفن الأوروبي، فن المتاحف. وشرع أول الأمر، وبكل لطف، في مسخ أعمال أنغر.



(50) أنغر. رسم، 1828



(51) بيكاسّو. مدام فلدنشتاين، 1918

وبعدها راح يمسخ، بصورة أوضح، المِثال الكلاسيكي الأعلى كما يتجسد في النحت اليوناني وفي أعمال بوسّان.



(52) بيكاسّو. نساء عند النبع، 1921

وكلمة «المسخ» قد تعطي انطباعاً خاطئاً. فربما كانت هذه الأعمال التي وضعها بيكاسّو أقرب إلى أداء مشخص عبقري. وفي هذا الأداء من البراعة ما يجعله أكثر من مجرد مزحة. إلا أن ثمة عنصراً من السخرية بلا ريب.



(53) بوسّان. إليزر وريبيكا، 1648

بالنسبة إلى الغازي الشاقولي، كانت هذه التشخيصات أو الرسوم الكاريكاتورية تخدم غرضين. فهي تبرهن أولاً على أن بوسعه أن يقوم بما قام به المعلمون القدامى: أي إن بوسعه ـ وهو الذي يفتقر إلى شروط خاصة به، أن يتحداهم بحسب شروطهم. وهي، من جهة ثانية تستهدف الانتقاص من مظاهر الإجلال والتكريم التي

كانت تُسبَغ على التقاليد الثقافية. فإذا كان بوسع امرئ من العامة أن يؤدي دور الملك، فما وجه الحاجة إلى الملكية إذاً؟ وهو لم يقصد من ورائها الانتقاص من شأن الفنانين المعنيين، بل رسمها في معرض إبداء ازدرائه لفكرة التراتب الثقافي المتسلسل.

وربما كان عليّ أن أضيف أن هذه الأعمال، على الرغم من أنها تبرهن على براعة بيكاسّو إزاء سابقيه، لم تكن من الإقناع والعمق بحيث تضاهي الأعمال الأصلية، لأن فيها فصلاً واعياً بين الشكل والمضمون. فالطريقة التي رُسمت بها لا تنبع مباشرة مما كان يخامر بيكاسّو **إزاء موضوعه**، بل مما كان يجول في خاطره حول تاريخ الفن. وتلك هي الحدود التي يفترضها النقل: فالنقل ذو رأسين دائماً. وبيكاسّو يعطي مدام فلدنشتاين قناعاً منتزعاً من لوحة للرسام أنغر؛ وكان بوسعه أن يضفي عليها قناعاً من لوحة للرسام تولوز لوتريك (Toulouse Lautrec)، لولا أن ذلك كان أمراً غير مقبول من الوجهة الاجتماعية. فإن أنغر يرسم (مدام ديلورم) كما يراها. وصحيح أنه يضفي عليها مسحة مثالية وشكلية، بيد أن تلك التشكيلات أصبحت جزءاً من طريقته في الرؤية؛ فهي الأسلوب الذي يتفجر عبر الإبهاظ الذي ملك عليه موهبته.

وثمة طريقة أخرى لجأ إليها الغازي الشاقولي في طلب الاعتراف لنفسه. فمنذ أوائل العشرينيات من القرن الماضي درج بيكاسّو على الإدلاء ببيانات حول فنه تتسم بمسحة النبوة. فبعد أن وجد نفسه يعامَل كما يعامَل «الساحر» - بالمعنى الشائع للكلمة - فقد بدأ يكتشف منطلقات لعمله أكثر سحراً وأبعد خطراً.

إن جوهر السحر يكمن في الاعتقاد البدائي بأن بمقدور الإرادة أن تسيطر على القوى والأرواح الكامنة في جميع الأشياء في الطبيعة. وما القدرة على السحر وحالة المسّ إلا بعض من تركة الخزعبلات

التي تحدرت إلينا من ذلك الاعتقاد السالف، و«الدويندي» الإسبانية ليست بعيدة الصلة بالسحر. وبوجه عام، فإن بعض الاعتقاد بالسحر قد ظل قائماً حتى مرحلة النمو الاجتماعي للعشيرة التي كانت على الأقل بمثابة الذكرى في إسبانيا، هذا إذا لم تكن واقعاً فعلياً مستمراً.

إن فريزر (Frazer) في الغصن الذهبي (Golden Bough) يعرّف السحر بأنه الاستبدال الخاطئ لعلاقة واقعية بعلاقة تصويرية.

«فالبشر قد استبدلوا، استبدالاً خاطئاً، نظام الطبيعة بنظام أفكارهم، فتصوروا، من ثَمّ، أن السيطرة التي مارسوها ـ أو بدا لهم أنهم يمارسونها ـ على أفكارهم إنما تسمح لهم بممارسة سيطرة مماثلة على الأشياء».

إن السحر ضلالة. بيد أنه ينبغي عدم الانتقاص من أهميته في العالم المعاصر[13] فكلُّ الفن، إلى حد ما، إنما يستمد طاقته من حافز سحري ـ ألا وهو تملُّك ناصية العالم بوساطة الكلمات والإيقاع والصور والإشارات. وفي أول الأمر، أفضى السحر بالإنسان إلى بواكير العلم. ويقوم العلم المعاصر اليوم بتوكيد بعض مفاهيم السحر، هذا إذا لم يؤكد بعض تطبيقاته أيضاً. فإن مفهوم (الفعل عن بعد) الذي أجهد فارادي نفسه فيه وابتدع منه مفهوم مجال الطاقة كان في الصميم من السحر. وكذلك كان الاعتقاد باستحالة تجزئة الواقع. فلقد قدم السحر مخططاً لعالم تستحيل فيه التجزئة، ومن ثم يستحيل فيه الاغتراب واستلاب جوهر الإنسان. وأصبح هذا المخطط الذي كان أشبه بأضغاث الأحلام هدفاً علمياً. وقد يكون السحر ضلالة. بيد أنه أقل مغالاة في الضلالة من المذهب النفعي.

---

(13) حول دور السحر في الفن، انظر كتاب: Ernst Fischer, *The Necessity of Art, a Marxist Approach*, Translated by Anna Bostock (Baltimore: Penguin Books, [1963]).

ويصعب علينا أن نحدد مدى وعي بيكاسّو لحديثه عن فنه بمصطلحات السحر. إن ما يقوله يتسم بالإخلاص؛ فهو يصف ما يحس به في ما هو يعمل. وهو، في الوقت ذاته، يشدد على الفرق بينه هو من جهة، وبين من يبتاعون لوحاته ويحتفون به أيما حفاوة من جهة أخرى. ويثبت حقه في أن يتجاهل ضرباً معيناً من التفكير، ويقيم بدلاً من ذلك منطلقاً خاصاً به يتمكن من خلاله أن يعبِّر عن إحساسه بالقوة العجيبة الغامضة التي جذبها معه من الطفولة ومن الماضي:

«إنني أتعامل مع الرسم كما أتعامل مع الأشياء؛ فأرسم النافذة كما لو كنت أنظر من النافذة. وإذا بدا لي أن ثمة خللاً في إحدى النوافذ المفتوحة، فإنني أسدل الستارة وأغلقها مثلما أفعل في غرفتي».

وذلك مثال جلّي على الاستبدال الخاطئ لعلاقة واقعية بعلاقة تصويرية. وإذا ما أردنا أن نصوغ ذلك المعنى بطريقة أكثر تجريداً فإنه سيصبح: (إنني لا أعمل بعد الطبيعة وعلى غرارها، بل قبل الطبيعة ومعها)، وذلك واحد من تعريفات السحر.

إن القوة التي يتمتع بها بيكاسّو تعني أنه ينبغي منحه رخصةً خاصة.

(إنه لمن سوء طالعي - وربما كان من دواعي سروري - أن أستخدم الأشياء حسبما تمليه عليّ عاطفتي. فما أتعس حظ الرسام المتيم بالشقراوات حين يحجم عن وضعهن في صورة لمجرد أن وجودهن لا يتفق ووجود سلة من الفاكهة! ويا له من أمر شنيع بالنسبة إلى رسام يمقت التفاح أن يجد نفسه مرغماً على استعماله طيلة الوقت لمجرد أن التفاح يتفق وقماش الرسم! «إنني أضع في

صوري كل ما أحبه من أشياء». أما الأشياء، فهي في وضع لا تحسد عليه: إذ إن عليها أن تحتمل مثل هذا الغبن).

إن بيكاسّو هنا يطالب، من جهة، بحقه في أن يعشق الشقراوات بلحمهن ودمهن، رغم أنف سلال الفاكهة. ذلك أن الفنان ليس مرغماً على الإحجام عن رسم الشقراوات، لكن العبارة، من جهة أخرى، تتضمن أن عواطفه وإرادته تستطيع السيطرة على «الأشياء»، وعلى الرغم منها، وأنه يستطيع عن طريق رسم «الشيء» أن يتملكه.

وهو إنسان يمكن تملكه أيضاً، ولكن ليس بالمعنى الذي يفهم من الكلمة في جادّة لا بويسي (Rue de La Boetie)، وهي شارع على الطراز الحديث يقطنه تجار العاديات والتحف الفنية، انتقل إليه بيكاسّو عام 1918.

«إن الفنان هو وعاء للمشاعر التي تفد من كل ناحية: من السماء، من الأرض، من قصاصة الورق، من شكل عابر، من شبكة عنكبوت. ومن هنا، فإن علينا أن لا نميز بين الأشياء. فحين تكون الأشياء هي موضوع البحث، فليس هناك امتيازات طبقية».

إن تصور بيكاسّو الفنان لنفسه على هذا النحو ـ أي اعتبار الفنان وعاء ـ قد يؤكد لنا كيف أن بيكاسّو يندرج مجدداً في عداد الفئة الأولى التي بيَّنها أبولينير. كما إنه يشدد على الفوارق التي تفصل عالمه السحري الموحد عن الحياة المحيطة به في مجتمع طبقي. «فحين تكون الأشياء هي موضوع البحث، فليس ثمة امتيازات طبقية». وهذه العبارة قد لا توحي بأي دلالة بالنسبة إلى تاجر العاديات ـ فالصواب بالنسبة إليه هو عكس ذلك تماماً. بيد أن ذلك هو من مستلزمات السحر الأولية.

إن التحيز البدائي السحري الذي تنطوي عليه عبقرية بيكاسّو لا يتجلى في ما يقوله عن الفن وحسب؛ بل إنه ليقوم باحتفالات شبه سحرية. وها هو رونالد بنروز، يصف لنا بيكاسّو وهو يصنع الخزف:

«بعد أن تناول بيكاسّو مزهرية مما أنجزه آغا كبير الخزافين، شرع يشكلها بأصابعه. وضغط العنق أولاً ليكون جذع المزهرية مقاوماً للَمساته كالبالون، ثم استطاع ببضع برمات وكبسات أن يحوّل هذا الشيء النفعي إلى حمامة خفيفة هشة تتردد فيها أنفاس الحياة. ثم قال: «أنت ترى أنه إذا أردت أن تصنع حمامة، فلابدّ لك أن تلوي عنقها»[14].

وتلك لعبة بالطبع. إلا أن بوسعنا أن نوفّق بين السحر واللعب تمام التوفيق. (إن جميع الأطفال الصغار يعيشون مرحلة من حياتهم وهم يعتقدون أن العالم مسيَّر بقوة الرغبة أو الإرادة). ومما يستلفت النظر أن نرى بنروز، وهو شخص أبعد ما يكون عن الجهل، وقد خضع لوطأة ذلك السحر. فحين يقول إن أنفاس الحياة كانت تتردد في الحمامة، فكأنما شهد كيف يُبعث الميت حياً.

لقد شرع بيكاسّو يلعب بمثل هذه التحولات في أوائل الثلاثينيات من القرن الماضي. ومنذ ذلك الحين استمر على هذا النحو بشكل متقطع بعد ذلك. فهو يتناول شيئاً ما ويحوله إلى كائن. إنه يحول سرج دراجة هوائية وزوجاً من المقابض إلى رأس ثور. ويحول دمية على هيئة سيارة إلى وجه قرد، وبعض الألواح الخشبية إلى رجال ونساء... إلخ.

---

(14) انظر السيرة المفيدة، ولكن غير النقدية إطلاقاً، التي وضعها رولاند بنروز (Roland Penrose) بعنوان: Roland Penrose, *Picasso: His Life and Work* (London: Victor Gollancz, 1958).



(54) بيكاسّو. رأس ثور، 1943

وفي حالة رأس ثور، لم يغير بيكاسّو من شكل السرج والمقبضين على الإطلاق. بل إنه لم يكد يمسها؛ وكل ما فعله ينحصر في أنه رأى احتمال صيرورتها صورة لرأس ثور. وبعد ذلك قام بتركيب بعضها مع بعض. وكانت رؤية هذا الاحتمال نوعاً من التسمية. وربما كان بيكاسّو قد قال في ذات نفسه: «ليكن هناك رأس ثور»! وذلك قريب جداً من السحر الأفريقي. ويقول يان يانهاينز (Jahn Janheinz) في دراسة له عن الثقافة الأفريقية[15]:

(إن الكلمة، وهي نومّو (Nommo) هي التي تخلق الصورة. وقبل ذلك يكون الكِنتو (Kintu) وهو الشيء. وهو ليس الصورة، بل مجرد

(15) Janheinz Jahn, *Muntu: An Outline of Neo-African Culture* (London: Faber & Faber, 1961).

شيء. ولكن في اللحظة التي سينزل فيها على المرء هذا الشيء، ويناشده، ويتضرع إليه بوساطة «النومّو»، فإن الكلمة التي تكون آنذاك نومّو، وهي القوة الخلاقة، تحول الشيء إلى صورة. . . إن الشاعر يتكلم ويحوّل القوى ـ الأشياء إلى قوى معانٍ ورموزٍ وصور).

وبيكاسّو شخصية معقدة كل التعقيد. فثمة جانب من نفسه خبيث خبث راسبوتين، يستثمر (السحر) استجابة لنجاحه بوصفه (ساحراً). وثمة جانب آخر يسخّر هذا السحر ليحصل لنفسه على رخصة بوصفه شخصاً بارزاً في المجتمع، وليدافع عن استقلاله. غير أن هناك جانباً تسيِّره التعاطفات والحاجات التي تقرُب بصورة خارقة للعادة من النقطة التي ينبع عندها الفن، بالفعل، من السحر.

تتبَّعنا تأثير الغزو الشاقولي في اختيار بيكاسّو لموضوعاته وطريقة تناوله لها في الفترة السابقة على التكعيبية، أي قبل أن يصبح معرَّضاً لتأثير الأصدقاء. وبوسعنا أن نتلمح التأثير نفسه في إنتاجه اللاحق عندما عاد إلى عزلته مرة ثانية.

ففي أواخر العشرينيات أدرك بيكاسّو أن العالم الجميل، لم يكن إلا أملاً كذوباً، فتقهقر إلى داخل نفسه. وكان إنتاجه إبّان الثلاثينيات استبطانياً في معظمه (إن «غيرنيكا» (Guernica) ـ كما سنرى في ما بعد - عمل استبطاني للغاية، إلا أن استعمالها استعمالاً سياسياً، وبطريقة صائبة، قد صرف أنظار الناس عن هذه الحقيقة). إن أخيلة هذه الفترة هي أخيلة إسبانية وأسطورية وطقسية. أما رموزها فهي الثور والحصان والمرأة والمينوتور (Minotaur) [وهو حيوان خرافي برأس ثور وجسم إنسان].

وفي تلك الآونة كان بيكاسّو غارقاً في علاقة غرامية لاهبة، وكان كثير من أفضل أعماله ذا طابع جنسي من حيث مصدر الاستيحاء والمضمون.

وفي كثير من هذه الصور، نراه يطابق ما بين نفسه وبين المينوتور.



(55) بيكاسو. ثور، وحصان، وامرأة مصارعة ثيران، 1934

إن المينوتور يمثل الحيوان الحبيس في شكل يكاد يكون إنسانياً، وهو يمثل كذلك (كما في خرافة الجمال والوحش) العذاب الناجم عن الطموح والحساسية المرفوضتين لأنهما يستوطنان جسداً شائهاً، أي غير مهذب ولا متحضر. وعلى أي حال، فإن المينوتور يطرح نقداً للمدينة، التي تروعه في الحالة الأولى وتنبذه في الثانية. إلا أن المينوتور، خلافاً للوحش، ليس مخلوقاً حزيناً شجياً شفاف

العاطفة. إنه ملك... يتمتع بسلطانه الخاص الذي يستمده من قوته الجسمانية ومن معرفته الحميمة لغرائزه بحيث لم يعد يحس بالخشية منها. وانتصاره يكمن في الحب الجسدي الذي لابدّ وأن يستجيب له حتى (الجمال) المتمدين.



(56) بيكاسّو. امرأة جالسة ومينوتور نائم، 1933

إن مواطن الاهتمام في إنتاج بيكاسّو لم تتبدل ثانية إلا في أواخر الحرب العالمية الثانية. وقد رسم بالطبع عدة موضوعات مختلفة، واستخدم أساليب شتى بين عامي 1930 و1944، غير أن جميع الأعمال العظيمة في تلك الفترة ـ وهي في رأيي الفترة التي أنتج فيها أفضل لوحاته ومنحوتاته ـ باستثناء الفترة التكعيبية ـ تلتقي كلها عند موضوع واحد يستحوذ على وجدان الفنان، ألا وهو موضوع المشاعر الجسدية القوية العميقة إلى حد تُدمِّر معه النظرة الموضوعية وتستجمع الواقع بوصفه تتمة للألم أو اللذة. وقد توحي هذه العبارة على النحو الذي صيغت عليه بأن هذه الأعمال تنتمي للمدرسة التعبيرية. إلا أنها ليست كذلك. فالتعبيرية، كما تتجلى في لوحة إيغون شييلي (Egon Schiele) (صورة ذاتية)، إنما تُعنى بالتشويهات التي تعكس المشاعر العنيفة كالقهر والرعب والشفقة والكراهية... إلخ. ومن هنا كانت التعبيرية وليدة الخيبة.



(57) شيليه. رجل عارٍ جالس (صورة ذاتية)، 1910

أما لوحات بيكاسّو التي نحن بصددها فتُعنى بالتشويهات التي تعكس الأحاسيس، كالرغبة الجنسية والألم والخوف الجنوني من الأماكن المغلقة. . . إلخ. إنها نتيجة لنوع من هجر الذات.



(58) بيكاسّو. عارية على أريكة سوداء، 1932

ربما كانت أفضل وسيلة لجلاء هذه النقطة هي أن نسوق مقارنة أخرى. ففي عام 1944، وفي اليوم الذي حرِّرت فيه باريس، رسم بيكاسّو تنويعاً على لوحة بوسّان (انتصار بان [إله الرعاة والمراعي والصيد]). ولم تكن هذه اللوحة من أفضل أعماله. وربما كان قد رسمها لمجرد الرغبة في أن يركز تفكيره على شيء ما فيما كان ينتظر الأنباء في مرسمه. إلا أن التناظر الجلي في كلتا اللوحتين يمكِّننا من أن نميز بمزيد من الدقة والوضوح الطريقة التي اعتادت بها مخيلة بيكاسّو على العمل.



(59) بوسّان. انتصار بان، 1638 ـ 1639

لقد رسمت لوحة بوسّان بوصفها استعارة مجازية. فالأشكال البشرية والمشهد الطبيعي، المرسومة بقدر لا بأس به من الاستمتاع بدقائقها، ترفد فكرة عامة واحدة: هي فكرة الطمأنينة الاجتماعية للمتعة، وتكشف لنا توقاً لحياة خالية من أي قيود ـ لأن مصالح الجميع

متشابهة. ويمكن تفسير المتعة على صعيد جنسي محض أو على صعيد آخر أكثر شمولاً. وربما كانت هناك صلة بينهما. فالرغبة في مشاركة المتعة الجنسية بين أكثر من شخصين، أي في حفلات التهتك، غالباً ما ترتبط بخطط المجتمعات المثالية. إلا أن النقطة المهمة تكمن في أن هذه اللوحة قد جرى تصورها بوصفها استعارة موحدة.



(60) بيكاسّو. مجون، 1944

أما في لوحة بيكاسّو، فقد اختفى كل من المجاز والمثالية الاجتماعية على حد سواء. وجرى تصوير المشهد الآن على أساس الإحساس بشكل تام، وأسهمت التشويهات في خدمة هذه الغاية: إن بوسع المرء أن يصفها بمجموعة من الأورام والانتفاخات ـ ذلك أن النساء، برؤوسهن الصغيرة وصدورهن المفلطحة، إنما يمثلن على نحو دقيق تماماً إحساس امرأة إزاء رجل مستثار الشهوة. والصورة تتألف من سلسلة من التفصيلات الملحّة. وليس ثمة ما ينقذها من

التفكك والتجزئة التَّامين غير إطار لوحة بوسّان الأصلية. وما علينا الآن إلا أن نقارن في سبيل المثال المرأة التي تمتطي التنِّيس في كلتا اللوحتين، فندهش حين نلاحظ عدم الليونة في الشكل في لوحة بيكاسّو، في حين نرى في لوحة بوسّان أن المرأة تبرز من كل ما حولها وتنتمي لكل ما حولها في آن معاً، شأنها شأن الثمرة على الشجرة حين تكون قد اخترتها بعينيك لكنك لم تلمسها بيدك بعد. وذلك ما أعنيه بالليونة. إلا أن لوحة بيكاسّو لا تحتوي على أكثر من مجموعة من الأشلاء المتناثرة. فخذ، ونهدان، وساعد. وكل جزء منها يستلزم اهتماماً سريعاً مركزاً ومنفصلاً.



(61) بيكاسّو. المرآة، 1932



(62) بيكاسّو. رأسُ باكٍ، 1937

إنك لتغدو الآن كمن يقطف ثمرة إثر أخرى حيثما تعثُر عليها يدك، وإنك لتقطف بسرعة لا تكاد معها تلاحظ هذه الثمرة من سياق علاقتها بالشجرة أو بأثمار أخرى. وهذا النكوص من جانب بيكاسّو (وهو نكوص لأن بيكاسّو قد ارتد من المعقَّد والمجازي إلى الأساسي الأحادي)، لا يعني بالضرورة، ومن حيث المبدأ، تهافتاً في قدرة الفنان التعبيرية، بل إنه، على العكس من ذلك، قد هيأ لبيكاسّو في صور أخرى أن يقول أشياء لم تُقَلْ من قبل بمثل هذه الكثافة. إن نفاد الصبر هو نفاد صبر الشهية: فإضافة الأشياء، لا تلاحمها، هو الذي يمثل السطوة المتعاظمة للرغبة الجسدية أو الإحساس. ولست أعرف عملاً آخر، مهما كان أسلوبه التعبيري أو طابعه الفني، يُداني هذا العمل قدرة على إرغامك بقوة لا يمكن مقاومتها على الدخول في جلد رجل آخر أو امرأة أخرى أو مخلوق

آخر، شأنه شأن أفضل لوحات بيكاسّو في تلك الفترة. إن لتأثيره سمة سحرية تقودك إلى مشاركة وجدانية حميمة مع هؤلاء الأشخاص حالما تشاهدهم، إذ يخيل لي أنني هذه المرأة النائمة وتلك المرأة الباكية وتلك المرأة الثالثة فيما هي تستدير لتراني.



(63) بيكاسّو. شكل، 1939

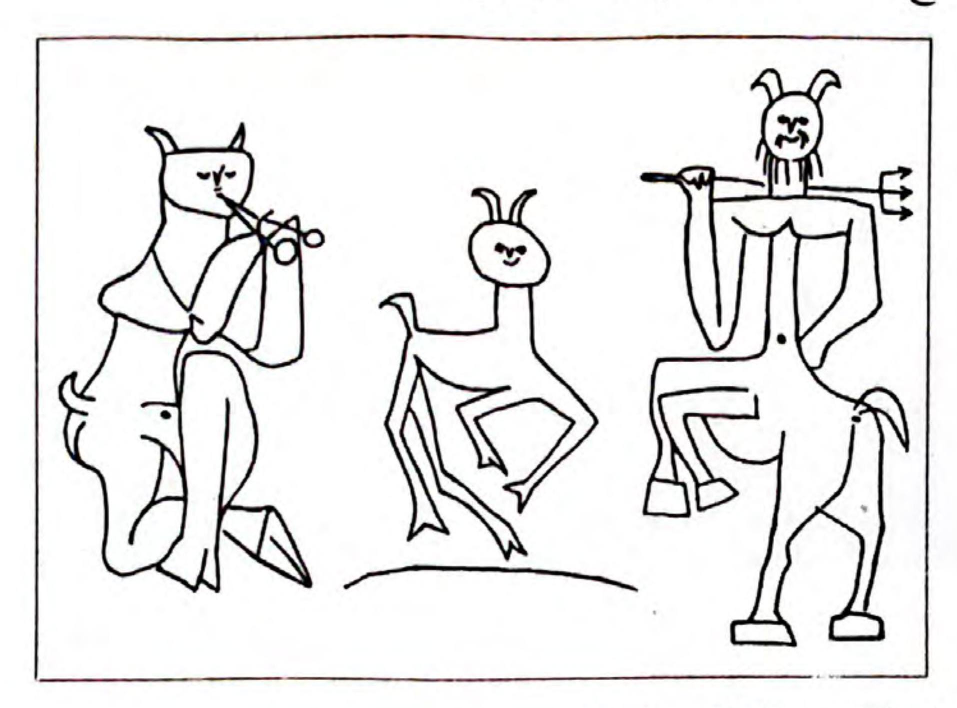
بيد أن الشرط الذي تتم فيه مثل هذه المشاركة الوجدانية يكمن في رفض جميع المواصفات والنظم العقلية. وخلخلة أجزاء الجسم هي البديل البصري لهذا الرفض. فتخْت تأثير اقترابنا النفسي من

الإحساس المرسوم، ينتفي الحد الأدنى من المسافة اللازمة لوعي الذات. ومن هنا يكاد يكون من المستحيل الإجابة عن السؤال الآتي: «ماذا تعني هذه الصورة؟»، أو أن الجواب سيكون لأول وهلة هراء لا طائل تحته: «إنها تعني كينونتها».

إن فضل بيكاسّو على ثقافتنا عبر أعمال كهذه غني عن التعريف. فقد جعلَنا نعي الإدراك الحسي أكثر مما فعل أي فنان آخر. وقد أغنى لغة الرسم بحيث تعبِّر عن هذا الوعي. غير أن دلالة هذه الأعمال إنما تعتمد، في ما يبدو، على ما تحاول هي نسفه وتحطيمه. فبغير بوسّان، لن يكون هناك معنى لـ بيكاسّو. فالتشويهات تكتسب أهميتها بالنسبة إلينا لأننا، خلافاً للأطفال أو الحيوانات، نستطيع أن نتعرف إليها ونقيسها على هذا النحو. إن وعينا للإحساس الجسدي ـ كما ينقله العمل الفني ـ يعتمد في واقع الأمر على درجة عالية جداً من وعي الذات. ولابدّ أن بيكاسّو نفسه قد أدرك هذه الجدلية الخلّاقة: فهذه الأعمال، التي تبدو في ظاهرها منطلقة كل الانطلاق، إنما هي تحية إجلال يلقيها بيكاسّو في وداع تراث الرسم الأوروبي. إن كل خلخلة تظل مذهلة. وكل تحطيم إنما يتم في سبيل غاية إبداعية معينة. وبوسع المرء أن يتحسس توتر الجسارة من هذا العمل الذي يشبه عملية جراحية غاية في الجرأة.

أما بعد عام 1944 فقد بدأ التوتر يتراخى شيئاً فشيئاً. وأصيب الغازي الشاقولي بالميوعة العاطفية. وتحولت الطريق التي كان قد سلكها للغزو وتحقيق النصر إلى وسيلة للهروب. فأرسل الدعوات إلى (أركاديا [أرض النعيم])، وأصبحت الأحاسيس أقرب ما تكون إلى الألم. ومن ثَم فقدَ فورات الأحاسيس ليحل محلها التصور المثالي والفكاهة. وبدأ بيكاسّو يلعب دور بان (Pan) [إله الرعاة الأسطوري] ـ على نحو ما يلعب الآباء دور بابا نويل للأطفال. وليس

معنى ذلك أنه قد فقد نزاهته وصفاء نيته. كل ما في الأمر أنه لم يعد يعرف ما سيفعله بعد أن خذله كل من كان بوسعهم مد يد العون إليه. ولم تعد تراوده إلا رغبة واحدة هي أكثر الرغبات إنسانية وأشدها خطورة بالنسبة إلى فنان عصري - ألا وهي الرغبة في الإمتاع. وهكذا تمأسس بيكاسّو إلى:



(64) بيكاسّو. ثلاثية، 1946



(65) بيكاسّو. بهجة الحياة، 1946



(66) جيوفاني بلّيني. وليمة الآلهة، 1514

غير أن أرض النعيم أركاديا (Arcadia) عند بيكاسّو تختلف تمام الاختلاف عن أركاديا المعهودة في فن التصوير الأوروبي. وما عليك إلا أن تقارن في سبيل المثال بين بهجة الحياة ووليمة الآلهة لبلّيني، لتكتشف أن الفرق لا يكمن في الأسلوب وحسب. إن أركاديا التقليدية تمثّل تصوراً مثالياً للعالم المعاصر. فالصبايا الخادمات في لوحة بلّيني لَسْنَ بالفتيات الريفيات ولا بالمخلوقات الفطرية البدائية. إنهن من فاتنات البندقية الرفيعات الذوق. أما الرجال، فإنهم بتعابيرهم وأوضاعهم إنما يتّسمون بكل الحساسيات ونقاط الضعف التي يتسم بها رجالات البلاط الموسرون. إن ما تعنيه أركاديا هنا هو اليوم المثالي في الريف. وينطلق فيلم جان رينوار (حفلة ريفية) من هذا التراث الأركادي ذاته ـ على الرغم من أنه يختص بأهالي باريس

المحدثين. أما لوحة بيكاسّو فهي لا تتفق وهذا التراث. ذلك أنها لا تشير أيما إشارة إلى العالم المعاصر، وتتجاهل كل تطور للمعرفة أو المشاعر. وهي، بالمعنى الواسع جداً للاصطلاح، ليست معنية بالثقافة أو الحضارة. إن ما فيها من الحبور والعنفوان هما من النوع الذي يسبق المعرفة، يوم لم يكن هناك تمايز بين الإنسان والحيوان. إلا أن أسلوب التصوير وطريقة رسم الخطوط يغلب عليها طابع التخطيط المغالى فيه ـ وهنا نتلمح سبب انزلاقها إلى الميوعة العاطفية. إنها لوحة لا تدور حول «الأحاسيس» ـ التي تختزل الفجوة بيننا وبين الحيوانات ـ بل حول فكرة ما: وهي فكرة مؤداها أننا سنكون أسعد حالاً لو لم يكن لدينا أي أفكار.

ويمكن أن تقال أشياء أخرى عن هذه اللوحة. فهي، بالإضافة إلى ما فيها من نزعة عاطفية، تنطوي على الظرف وخفة الروح. إنها مناسِبة تماماً لتكون زينة. غير أن بيكاسّو الآن يتخير الموضوعات البدائية العتيقة ـ وعلى نحو أكثر تطرفاً وأقل تناسقاً.

وهو يقوم بهذا الاختبار أول الأمر كنقد مباشر لما رآه حوله. ويظل عنصر النقد واضحاً على أي حال. ففي عام 1946 جاءت لوحة بهجة الحياة لتؤكد الحياة، حتى ولو كانت من نوع بالغ البراءة، في وجه أوروبا التي أثخنتها الحرب بالجراح. إلا أن مخيلة بيكاسّو شرعت، منذئذٍ، وابتداء من الخامسة والستين من عمره، في النزوع إلى ما هو عتيق مغرِق في القدم. وذلك موقف ما إن اتخذه عن وعي حتى غدا قالباً عقلياً صلباً.

وعندما رسم بيكاسّو مجزرة في كوريا عام 1951، كاد الأثر أن يكون عكس ما قصد إليه. فعلى الرغم من بنادق «سْتِنْ» الرشاشة في أيدي الجنود، فإنهم من الكماة المدججين بالسلاح على نحو عتيق مضى أوانه، بحيث يفوتنا الإحساس بأن هذه المجزرة قد جرت في

العصر الحديث، أو أن نعتبر الجنود رموزاً لقوة أزلية خالدة تجسد الوحشية والشر. وفي كلتا الحالتين، فإن إحساسنا بالسخط الذي تهدف اللوحة إلى استثارته فينا يظل مثلوماً وبارداً.



(67) بيكاسّو. مجزرة في كوريا، 1951

وفي عام 1952، رسم بيكاسّو صورة من أواخر أعماله الكبرى التي اختار موضوعها بنفسه. ومنذ ذلك الوقت أصبح معظم اللوحات يعتمد على لوحات فنانين آخرين. وقد تألف العمل من واجهتين ضخمتين هما الحرب والسلام.



(68) بيكاسّو. السلام، 1952

ويمكن اعتبار لوحة السلام وصية متأخرة لبيكاسّو. فقد كان على الدوام فناناً معنياً بالناس. ولم يكن نزّاعاً إلى الجمال المحض قط. وبوسعنا لذلك، أن نستقرئ في هذه اللوحة تعليقاته، بوصفه رجلاً مسناً، على الوضع الإنساني.

إنه ذو نزعة إنسانية عميقة ـ أي إنه لا يؤمن بأن الخير الأقصى هو سعادة الإنسان. وفي هذه الصورة، (وخلافاً لبهجة الحياة)، نراه يوحي بأن الحضارة هي أحد شروط تلك السعادة، لأن الحضارة تنطوي على عنصر التنظيم الاجتماعي. فثمة امرأة تقرأ كتاباً، ورجل يكتب، وآخر يعزف على مزمار وصبي يسوق حصاناً، وامرأتان ترقصان، مما يجعلنا نتنسم في هذا المشهد أنفاساً من الأناشيد الرعوية.

غير أن ما يميز هذه الرؤيا هو خلوها من أي إشارة إلى القرن العشرين. فالأشياء التي تشتمل عليها ـ وهي الساعة الرملية، وإناء السمك، والقفص، والمزمار، والنار التي يشعلها الرجل إلى اليمين، وسرج الحصان الذي يحاكي نسعة المحراث، أقول إن معظم هذه الأشياء يدل بالفعل على مدنية أكثر بساطة وأبعد غوراً في التاريخ.

وكأن بيكاسّو أراد أن يؤكد ذلك، فأضاف عنصراً سحرياً. فالحصان مجنَّح مثل بيغاسوس (Pegasus) [في الأساطير اليونانية]. وللشمس عين. والطيور تطير في إناء السمك، بينما تسبح الأسماك في قفص العصافير.

وينبغي، بالطبع، أن لا نترجم هذه الصورة ترجمة حرفية، بل علينا أن نعطي الرموز المتوارثة حقها من التقدير، وهي الرموز التي تظل محتفظة بإيحاءاتها بعد اندثار الحضارات التي ترعرعت فيها. كما

إن علينا أن نأخذ الدلالات الشعرية بالاعتبار. أما أنا، فأرى أن ما في هذه اللوحة من الشاعرية بسيط وخيالي محض وأسطوري، ومن المثل الدارج إذا جاز التعبير. إنها تنتسب إلى تراث الحكايات الشعبية وترانيم السرير:

رأيت بحيرة أسماك تعوم على النار

رأيت حصاناً ينحني لصاحب الضيعة

رأيت بالوناً مصنوعاً من الرصاص.

رأيت تابوتاً يجر ميتاً

رأيت عصفورين يتسابقان

رأيت حصانين يطرزان القماش

رأيت صبية كالقطة تماماً

رأيت قُطيْطة تلبس قبعة

رأيت رجلاً رأى تلك كلها أيضاً

وقلت إنها، على غرابتها،

كانت كلها حقيقية.

إنها لوحة تشجعنا على الإيمان بالبراءة لا بالخبرة والتجربة - لكي تجعلنا نتخيل السلام والسعادة. ولنلق نظرة على لوحة بيكاسّو السلام إلى جانب لوحتين أخريين.



(69) تيتيان. الراعي والحورية، 1570 أو نحوها

إن لوحة تيتيان (Titian) (الراعي والحورية) هي أيضاً رؤيا رجل عجوز لعالم رعوي. كما إن إطارها العام قريب الصلة بأركاديا مع راع ومزماره. إلا أنه لا مراء هنا في أن هذين الشخصين ينتميان إلى حضارة أكثر تطوراً وتعقيداً؛ فكل ما يحيط بهما يوحي بالحذق ورفعة الذوق (لاحظ يد المرأة وطبيعة جلدها) وبالخبرة: إنها الخبرة التي ينبغي لها بطبيعتها أن تشتمل على الإحساس بالزمان الهارب. ومن هنا كانت طريقة انثنائها إليه وانحنائه عليها كما لو كانا يدركان أن عليهما التحرك على التو. إنها رؤيا يعتمد جمالها وسحرها على قبول التغير. وهو التغير الذي سيطرأ حالما تستدير المرأة. وهو التغير الذي حدث، منذ لحظات، عندما توقف عن العزف. وهو التغير الذي سيطرأ عندما يتلاشى الضوء. والتغير الذي سيحدث عندما ترتدي ملابسها. ومع أن هذه اللوحة تفيض بالحنين إلى الماضي لأن تيتيان رجل عجوز، فإنها تؤكد ما يمكن أن يبلغه الوعي للعالم، وأقصى ما يمكن أن تبلغه خبرة التغير.

من الصعب دائماً أن نعقد مقارنة بين أعمال فنية أنجزت في عصور متباينة: وذلك للاختلاف البيِّن بين درجات الأمل والخوف ومستوى تسارع كل منهما. إن لوحة تيتيان صورة توكيدية إلى حد بعيد. ومن بين الأعمال المعاصرة تحضرني في هذا السياق قصيدة لـ ييتس (Yeats) ذات طابع أكثر أسى، إلا أنها تتناول وعي الشاعر لهذا النوع من الخبرة. وأود أن أوردها هنا قبالة البراءة المتجلية في ترنيمة السرير:

«الحب كله
لا يكتفي
لأنه لا يستطيع أن يأخذ الكل
الجسد والروح»؛

ذلك ما قالته جين

«خذ المرارة

إذا كنت ستأخذني
بوسعي أن أتهكم وأقطب
وأوبخ طيلة ساعة!»

«هذه هي الحال تماماً» قال هو

«عارية رقدت
وكان العشب سريري،
عارية ومستترة
في ذلك اليوم الأسود»؛

وذلك ما قالته جين

«ما هو الحب الصادق؟
إن كل شيء سيتكشف ويظهر
عندما يكون الزمان قد مضى وانقضى.»
«هذه هي الحالة تماماً» قال هو

وبالمقارنة بلوحة تيتيان، فإن الأشكال الراقصة في لوحة بيكاسّو تبدو ساكنة تماماً على الرغم من حركاتها العنيفة. وبما أنها ساكنة، وبما أن «الزمان قد مضى وانقضى»، فإنها بريئة.

واللوحة الثانية التي يفيدنا وضعها إلى جانب لوحة **(السلام)** لبيكاسّو حديثة العهد: وهي (تكوين ببغاوين).



(70) ليجيه. تكوين ببغاوين، 1935-1939

إن أحد الموضوعات الأساسية التي استأثرت باهتمام فرناند ليجيه (Fernand Léger) في أعماله المتأخرة كان وقت الراحة، أو

اليوم الذي يمضيه في نزهة في الريف. وقد حدا به ذلك إلى الاقتراب من الفكرة التي كانت سائدة إبان عصر النهضة عن أركاديا. وبالنسبة إليه، كما هي الحال بالنسبة إلى فناني عصر النهضة، وخلافاً لبيكاسّو، كان لابدّ لأركاديا هذه أن تكون تصوراً مثالياً للحاضر. فقد كانت أركاديا عصر النهضة رؤيا لحياة مرفهة لا تشوبها شوائب المدينة، أما أركاديا ليجيه فهي رؤيا للعالم المعاصر الذي يتمتع بالرفاه وبعشرين ساعة من العمل في الأسبوع.

ولا يسعنا إلا الدهشة إزاء العفوية التي يحافظ بها ليجيه على صلته بالعالم الصناعي الحديث - حتى في هذا التكوين ذي الأشكال «غير الواقعية»! فأشكاله لا تنزلق خارج نطاق التاريخ صوب اللازمان على نحو ما تنزلق أشكال بيكاسّو. فقميص الرجل مصنوع بواسطة الآلة. والأعمدة التي تتطاول لتلامس السحب هي وحدات هندسية معمارية من منجزات القرن العشرين. وقد تكون الجبال مصنوعة من النايلون. والمعجزات لم تعد تتلفع بأثواب الغموض والسحر (مثل السمكة في قفص العصفور)، بل أصبحت تخضع للسيطرة الإنسانية. وبالنسبة إلى بيكاسّو، كان بهلوانات السيرك دائماً لاعبين جوّالين لا ينتمون إلى أي مكان ولا يقر لهم قرار، أما بالنسبة إلى ليجيه، فقد كانوا بنّائين أقاموا من جسومهم عمائر ضخمة تجاوزوا بها الطبيعة وتغلبوا على قوة الجاذبية. إن ما استهوى بيكاسّو فيهم هو قدرتهم على المراوغة. أما ليجيه، فقد استهوته براعتهم الجماعية، ومضمون هذه اللوحة يتركز في أن كل شيء ينبغي أن يبنى ويسخَّر من أجل متعة الإنسان - بما في ذلك السحب في السماء[16].

---

(16) للاطلاع على بحث تفصيلي أكثر من سواه يختص بنظرة ليجيه (Léger) للإنسان الحديث، انظر مقالات هذا المؤلف الموجودة في نشرتي شهر نيسان/ أبريل وأيار/ مايو (1963) لمجلة (*Marxim Today*).

وربَّ قائل إن ذلك ليس إلا سذاجة ومجرد شكل آخر من البراءة. لكن علينا هنا أن نميز بين البراءة بوصفها غاية الخبرة، وبين البراءة بوصفها حالة طبيعية للكينونة. فالأولى فكرة اجتماعية نجمت، شأنها شأن مفهوم اليوتوبيا (Utopia)، عن إدراك الناس لإمكانية قيام مستقبل أسعد حالاً من الحاضر المتفسخ. أما البراءة بوصفها حالة طبيعية للكينونة، فهي، بحكم التعريف، أزلية لا تقبل التغيير. وليس ثمة شيء من هذا القبيل. وقد كانت الإمكانية النظرية لقيام مثل هذه الحالة مصدر إيحاء لـ روسو (Rousseau) ـ إلا أن قدراً من عظمته يكمن في أنه لم يحاول قط أن يزوّق أو يخفي النظريات التي تنطوي عليها نظريته. أما بيكاسّو، فإن اعتقاده بحالة من البراءة الطبيعية ليس إلا حلماً يؤمن به بعض الإيمان. بيد أن هذا الاعتقاد ييسّر له التقهقر أعمق فأعمق إلى داخل نفسه وإلى عزلته الغريبة.

ولو عقدنا مقارنة بين علاقات الأشكال ـ أحدها بالآخر ـ في كلتا اللوحتين، لأمكننا أن نؤكد كلا التفسيرين المتباينين لمعنى البراءة. فلوحة ليجيه تطرح موقفاً اجتماعياً في جوهره، أما لوحة بيكاسّو فليس ثمة علاقة تصل ما بين الأشخاص ـ بمن فيهم الأم التي تُرضع طفلها اللصيق بصدرها فيما هي، كما نلاحظ، منصرفة عنه إلى القراءة. والمرأتان اللتان ترقصان إنما توحيان بالتصادم أكثر مما توحيان بالازدواج والتناغم. والعلاقة الوحيدة التي نستطيع أن نتبينها في اللوحة بمجملها تتمثل في الطفل في الزاوية الشمالية السفلى وهو يتلمس القفص المربوط بخيط إلى العصا التي يلعب بها أحد الصبيان لعبة التوازن في الجهة العليا. وليست تلك إلا ألعوبة من ألاعيب الرسم والمنظور الفني، وهي صلة شكلية محض. أما في ما عدا ذلك، فإن كلا منهم يغنّي على ليلاه، ويجري وراء حلمه الخاص على نحو ما يفعل السائرون في أثناء النوم.

❋ ❋ ❋

لقد حاولت أن أبين، بالاعتماد على اللوحات من عام 1900 إلى عام 1952، كيف أن مِخْيال بيكاسّو وحدوسه قد هيأت له السبيل دائماً إلى إيجاد بديل لأوروبا الحديثة: بديلٍ يتجسد في طريقة للحياة أكثر بدائية وبساطة. وكانت المرحلة التكعيبية من عام 1907 إلى عام 1914 هي الاستثناء الكبير الذي لا يتفق وتلك القاعدة. ثم إنه انساق تحت تأثير أصدقائه والفنانين الآخرين إلى الإيمان ـ لفترة قصيرة ـ ببديل معاكس لذلك: وهو طريقة في الحياة أكثر تعقيداً وأعلى تنظيماً وأوفر إنتاجاً. وباستثناء هذه المرحلة التكعيبية، فإن عبقريته تدين بالولاء لما هو بدائي نسبياً. وهذا الولاء هو الذي حدا به إلى أن يتماهى مع المنبوذين في ما يسمى بالمرحلتين الزرقاء والوردية. وذلك هو ما استثار سخطه المتجلي في آنسات أفينيون. وذلك هو ما يفسر ولعه بالملابس الغريبة وهالات السحر التي تستَّر بها بعد الحرب العالمية. وذلك أيضاً هو سر الحِدّة الجسدية الصارخة في أعماله إبان العقد الرابع وأوائل العقد الخامس من القرن العشرين، عندما كانت رسومه تؤرخ سيرته الذاتية. وذلك هو العذر الذي يتوسل به لتبرير نزعته الحلولية ذات السمة العاطفية المتجلية في أكثر لوحاته الأصلية (وأقول الأصلية تمييزاً لها عن التنويعات التي درج على القيام بها على موضوعات الفنانين الآخرين) ابتداء من عام 1944.

إن الواقع، كما اعتاد لينين أن يقول، يظل أكثر دهاءً وتعقيداً من كل نظرية. وكل ما سقناه إلى الآن من حجج لم يقترب بنا من تفسير كل شيء عن بيكاسّو. على أنني أعتقد أن ذلك يختصر الشقة بيننا وبين فهم ما بدا لنا من أول وهلة أعجوبة ملفَّعة بالغموض والسحر. ترى، ما هي القوة في شخصية بيكاسّو؟ وما هي التجربة التي تكمن وراء تعبير عينيه القهّارتين؟ وما هي العلاقة، إذا كان هناك علاقة، بين مزاجه ونجاحه؟ لقد بلغنا الآن نقطة نتمكن عندها أخيراً

من الإدلاء بإجابة ما، وذلك على الرغم من أن الإجابة، كما سنرى، ستفضي بنا إلى تساؤل آخر لم يكن متوقعاً قط.

* * *

قبل بضع صفحات أتيت على ذكر جان جاك روسو. إنه هو الذي يستطيع أن يزودنا بالمرتكزات النظرية اللازمة لتعيين موضع بيكاسّو وتحديد تجربته الذاتية.

ومن نافلة القول أن المرء لا يقرأ التاريخ إلا ليحسن فهم الحاضر. ويود أن يفهم الحاضر ليكون بوسعه أن يصوغ المستقبل. وفي أذهان المفكرين من الناس، يواجه الحاضر هجوماً متواصلاً من الماضي والمستقبل. وقد يحدث أحياناً أن يستلهموا رؤيا للماضي - كما كانت الحال مع اليعاقبة أو الكارليين (Carlists) في إسبانيا. إلا أن من الثابت أن الماضي، إذا استطاع، قد يقوض دعائم الحاضر دائماً. وتتسلح كل حقبة تاريخية بعدة أخلاقية تدين بها الحقبة التي تليها. ولذلك سببان: الأول هو أن القانون الأخلاقي لكل فترة قد صُمِّم على نحو معين للحفاظ على الوضع الراهن ولمنع طبقة اجتماعية جديدة من تسلم السلطة؛ والثاني هو أن أي تطور في التنظيم الاجتماعي من حالة بسيطة إلى حالة معقدة نسبياً لابدّ أن يتخذ موقف الهجوم حيال أي أخلاقية على الإطلاق، لأن وظيفة أي نظام أخلاقي هي تبسيط الأشياء.

وقد كان روسو سباقاً إلى إدراك التناقض القائم بين التقدم والأخلاق. إنه يتساءل: لماذا كان على ديوجين (Diogenes) أن يطوف في الآفاق بحثاً عن إنسان؟ ويعزو روسو ذلك إلى أن ديوجين قد «بحث بين معاصريه عن إنسان من حقبة سابقة».

إن روسو، وقد تولاه الذعر من مجتمعه فاندفع عوداً على بدء

يرد منطق التناقض إلى نقطة بدئه، قد ابتدع مصطلح المتوحش النبيل البريء السعيد في حالة طبيعية. وربما كان من الخطأ الإشارة إلى المتوحش النبيل بوصفه ابتداعاً، والأجدر به أن يكون إسباغا لصفة الكمال على واقع ما ـ وله من الصلة بالواقع ما لتمثال من نحت براكسيتيلس (Praxiteles) بالجسم الإنساني. إن القصد من إسباغ طابع الكمال هذا هو الشجب ـ الشجب المطلق للحاضر.

إن روسو يستهل كتابه **منشأ اللامساواة** بهذه العبارة:

«إن الأزمنة التي سأتحدث عنها مغرقة في القدم: كم تغيرتَ عما كنتَ عليه آنئذ! إنني سأكتب عن حياة نوعك، إذا جاز التعبير، بعد أن تلقيتَ المناقب التي يحتمل أن تكون تربيتك وعاداتك قد أفسدتها، ولكن لم يكن بمقدورها أن تدمرها نهائياً. إنني أحس أن ثمة عصراً يود فيه الإنسان الفرد أن يتوقف: وأنت موشك على البحث عن العصر الذي تود فيه لنوعك كله أن يجمد ويتوقف. وفيما ينتابك السخط على حالك الراهنة لأسباب تتهدد ذريتك المنكودة بسخطٍ أكبر، فإنك قد تودُّ أن يكون بوسعك العودة مجدداً إلى نقطة البدء».

وهناك مفكرون آخرون كان تأثيرهم أكثر حسماً من تأثير روسو. إلا أنه يظل الشخص العَلَم بينهم، لأنه عبَّر عن موقف عام تناول الخيال والأخلاق على حد سواء. إنه يقول:

«لقد رأيت أناساً هم من السوء بحيث كانوا ينتحبون حزناً على أعتاب موسم خيِّر، بينما كان حريق لندن العظيم المروع ـ الذي كلف العدد العديد من التعساء حياتهم أو ثرواتهم ـ يدر الثروة على ما ينوف على عشرة آلاف آخرين. دعونا نتأمل في ما ينبغي أن تكون عليه حال الأشياء يوم يضطر الناس قسراً إلى أن يتحبب أحدهم

للآخر ويجهز عليه في آنٍ معاً، يوم يولدون أعداء بحكم الواجب وأوغاداً بحكم المصلحة. ومن المحتمل آنذاك أن يقال بأن المجتمع متلاحم على نحو يمكن للمرء معه أن يحقق كسباً ما عن طريق خدمة الجماعة. سيكون ذلك سدرة المنتهى، لولا أن بمقدوره أن يحقق كسباً أكبر عن طريق الإضرار بالجماعة».

إن «حال الأشياء يوم يضطر الناس قسراً إلى أن يتحبب أحدهم للآخر وأن يجهز عليه في آن معاً» هو أحد الموضوعات الأساسية التي يدور حولها أدب كافكا (Kafka). فهو كاتب مفزع وعظيم الأهمية لا لأنه كان عُصابياً، بل لأنه، بعد مئة وخمسين عاماً، كان كذلك شاهداً يحمل في صوته نبرة النبوة.

إن ما وجده روسو وأنحى عليه بالشجب والإدانة في القرن الثامن عشر، وهو يفكر آناً بإنجلترا في أوائل تطورها الرأسمالي وآناً بنظام الحكم المطلق في فرنسا، قد أصبح أكثر جلاء في القرنين التاسع عشر والعشرين. إنه أول المتشككين في أن العصر المقبل سيحمل معه الإيمان بالتقدم. غير أن هذا الشك نفسه يمكن أن يُستخدم لنقد المجتمع باسم التقدم. لقد وضع الطبيعة ضد المجتمع، ووضع المتوحش النبيل ضد الإنسان الفاسد الجشع، المتمدين أكثر مما ينبغي.

ولا عجب أن يصار إلى استعمال موقف روسو هذا على وجوه شتى. فلقد ألهم جفرسون (Jefferson) إعلان الاستقلال الأميركي. وكان روبسبيار (Robespierre) ينظر إليه نظرته إلى معلم كبير. والثورات وحركات النضال التي قامت في ما بعد من أجل الوحدة القومية والاستقلال على غرار الثورة الفرنسية - في إيطاليا، واليونان، وبولندا، وروسيا - كانت كلها متأثرة به أيديولوجياً. فهو الذي جعل من الحرية والمساواة والإخاء الحقوق الطبيعية للإنسان الطبيعي، لأن

الإنسان كان خيّراً وحرّاً بصورة طبيعية. وفي جميع تلك الحالات، كان موقفه مثالاً يحتذيه كل من يقومون بثورة بورجوازية أو يحاولون ذلك.

غير أن موقفه هذا أصبح، في ما بعد، بل في الوقت نفسه أحياناً، حافزاً لكل أولئك الذين خاب أملهم في المجتمع البورجوازي. وبحكم هذا الدور وحده، يمكن أن نعتبر روسو أبا الرومانسيين لأنهم، مهما تعددت نزعاتهم - من ووردزوورث في أوائل حياته إلى هايني (Heine)، يتوجهون جميعاً إلى الطبيعة لتمدُّهم بالعون في نقدهم للمجتمع البورجوازي. كانوا جميعاً يشتركون في ولعهم بما هو وحشي فطري، إزاء ما هو مروَّض وأليف.

وعندما أقرأ المقطع الآتي الذي كتبه روسو عام 1754، تَعبُر خاطري لوحة رُسِمت بعد ذلك بثلاثة أجيال.



(71) دولاكروا. حصان أفزعته العاصفة، 1824

«إن الجواد الجامح يغدو منتصب العُرف، ويلطم الأرض بحوافره، ويرتد على عقبيه بشراسة آن يلمح اللجام، في حين نرى

أن الجواد المروَّض جيداً يتحمل لذع السوط ووخز المهماز بصبر: وهكذا فإن الإنسان المتوحش لن يحني عنقه للنير الذي يستمرؤه الرجل المتمدين دون أن تند عنه غمغمة تذمر، بل إنه ليفضل أكثر حالات الحرية شغباً وهيجاناً على أكثر أنواع العبودية سلاماً. ومن ثم، فليس بمقدورنا أن نتذرع بخنوع الأمم المستعبَدة اليوم لإصدار الأحكام على نزوع للبشرية الطبيعي إلى الرق أو نفورها منه، وعلينا أن نستعرض الجهود الهائلة التي يبذلها كل شعب حر ليرفع عن نفسه نير الاستبداد. إنني أعلم أن أفراد الفئة الأولى يتغنون بحمد الطمأنينة التي ينعمون بها وهم في أغلالهم، وأنهم يسمّون حالة الاسترقاق البائس هذه حالَ سلام: على أنني حين أرقب أفراد الفئة الثانية يضحّون بالمتعة، والسلام والثروة والسلطان - بل بالحياة ذاتها - في سبيل الحفاظ على هذا الكنز الوحيد الذي لا يملك من أضاعه إلا أن يزدريه، وحين أرى الحيوانات التي ولدت حرة وهي تهشم أدمغتها على قضبان أقفاصها وقد نفد اصطبارها على الأسر، وحين أنظر إلى العديد من المتوحشين العراة الذين ينظرون شزراً إلى المباهج واللذائذ الأوروبية ويتحدون الجوع والنار والسيف والموت للذود عن استقلالهم وحسب، أشعر أنْ ليس من حق العبيد أن يتحدثوا عن الحرية».

وعلى مدى مئة سنة تقريباً، كانت جميع الانتفاضات والاحتجاجات في أوروبا - سواء منها السياسي أو الثقافي واليميني أو اليساري، تعتمد أيديولوجياً على إضفاء طابع الكمال على الماضي، أو، على الأقل، على تصور مثالي لما هو بسيط وطبيعي ضد ما هو معقد ومصطنع. وكان ذلك هو نمط تفكير البورجوازي الثوري، مثلما كان المتوحش النبيل هو عبقري انتفاضته تلك.

وفي أواسط القرن التاسع عشر، انتقل زمام المبادرة الثورية إلى

أيدي الطبقة العاملة، وتبدل نمط التفكير الثوري ـ فبدلاً من تبسيط الإنسان بإرجاعه إلى جوهره الأصلي، بدأ الاهتمام يتركز على إدراك ما يمكن أن يصير عليه الإنسان، انطلاقاً من الحال التي أجبر على أن يكون عليها في الوقت الحاضر.

وقد سبق لـ سان سيمون (Saint-Simon) أن أدرك في عشرينيات القرن التاسع عشر أن الأمل الوحيد بتحقيق مجتمع أكثر عدالة إنما يكمن في زيادة التصنيع، لا في التقليل منه. وبدا كأن الأمر قد وصل إلى نقطة اللاعودة ـ ذلك أن العودة كانت مستحيلة ولا خيار إلا التقدم للأمام. ولم يعد بوسع المرء أن ينبش الماضي بحثاً عن التبريرات، بل تعين عليه أن يستشفها في المستقبل وحسب.

وكان من جراء ازدياد التصنيع أن رسّخت التجربة والعادات هذا الرأي مجدداً. وبدأ العمال يدركون قوتهم السياسية المتعاظمة. وفي الوقت ذاته، نجم عن انفصالهم المتزايد عن الريف وعن التقاليد أنهم بدأوا يفقدون كل إحساس طبيعي بالماضي. وحل محل الإحساس بالتقاليد إحساس بالطبقة. ولم يكن أمامهم مناص إلا البدء من الدرك الأسفل من السلم الاجتماعي حيث أجبروا على العيش. وكانت المعاناة من الرق أو ما يعادله، متأصلة عميقة الجذور في نفوسهم.

كان لطبيعة العمل الصناعي تأثير مماثل كذلك. فالعمل بالنسبة إلى العمال الريفيين هو استجابة متواصلة لدورة طبيعية ـ بحيث يمكن للعمل أن يوازي حياة المرء بأكملها. أما عمال البروليتاريا الصناعية، فإن شغلهم يقتصر على ما يبيعونه ليتسنى لهم بعد العمل أن يبتاعوا ما يقيمون به أوَدَهم. ومن ثم، فإن العمل بالنسبة إلى البروليتاريا يوازي دفع فدية للمستقبل. وقد شجع تقسيم العمل المطرد في الصناعة هذا النمط من التفكير. وكانت دكانة الرُّهون أكثر من حقيقة مُرّة تنغص الحياة اليومية، ودليلاً على طريقة في العيش والأمل. ولم

تكن الاشتراكية تبعد أكثر من خطوة واحدة عن دكانة الرهون ـ وهي الراووق الرأسمالي الأكثر جشعاً ونهماً. ذلك أن العامل الذي يقع في شباك دكانة الرهون كان يأمل دائماً أن يفتدي ما يخصه في الغد.

«إن الشيوعية»، كما كتب ماركس عام 1844، «هي الإلغاء الإيجابي للملكية الفردية، وللاستلاب الإنساني، ومن ثم فهي إعادة استملاك الطبيعة الإنسانية حقاً بوساطة الإنسان ولمصلحته. إنها استعادة الإنسان لكينونته الاجتماعية، أي لجوهره الإنساني الحقيقي، وهي عودة تامة وواعية تستوعب حصيلة جميع التطورات السالفة».

من هذه الفقرة التي سقتها، بوسعك أن تتبين كيف «عاد» «المتوحش النبيل» بوصفه جزءاً من فكرة أكثر شمولاً ـ وكيف أنه قد تحول عبر هذه العملية. وهذا التحول ليس إلا حصيلة لفهم جديد لمعنى التقدم تدعمه معطيات العلم، وهو الفهم الذي كان متعذراً إلى أن حان الوقت الذي وجد الإنسان نفسه فيه وجهاً لوجه إزاء التناقضات المرعبة التي انطوى عليها الغنى والفقر في صناعة القرن التاسع عشر.

لقد كان نشر البيان الشيوعي عام 1848 أول عرض مسهب لهذا الموقف الثوري الجديد. وكانت مشاعة [كوميونة] باريس عام 1871 أول ساحة قتال، مثلما كانت الثورة الروسية عام 1917 أول انتصار.

إلا أن الموقف الجديد لم يكن بأي حال من الأحوال ماركسياً بصورة جامعة مانعة. إن الفابيين (Fabians)، في سبيل المثال، كانوا في تفكيرهم يبعدون المسافة نفسها، وللأسباب ذاتها، عن الثوريين في أوائل القرن التاسع عشر. ولم يبق قريباً من الموقف السابق إلا الفوضويون. غير أن الفوضوية (Anarchism)، كما رأينا، قد غدت قوة سياسية ذات شأن في الأقطار التي كانت تمر في مرحلة سابقة من الوجهة التاريخية.

إلا أن الثورات البورجوازية اليوم، في الأقطار التي كانت مستعمرة من قبل، إنما يجري تخطيطها وتبريرها على ضوء هذا الموقف الجديد. وما من مجتمع أو إمبراطورية يوجه لها النقد اليوم بالرجوع إلى الطبيعة، بل بالرجوع إلى مجتمعات أخرى بلغت مرحلة أعلى من التطور الاقتصادي. وقد يحل رائد الفضاء، بكل ما يتضمنه عمله من موارد تقنية وتحررٍ من الأرض ذاتها، محل العامل، بوصفه صورة ثورية. ومن المحتمل أن يكون الإنسان الذي كان يدعى «متوحشاً» ذات يوم، والذي يطالب بوضع حد لاستغلاله، وبالتمتع بوسائل الإنتاج العصرية، هو الذي حل في هذا المقام بالفعل. وقد وضعت الأحداث وتطوراتها حداً للدور الثوري لهذا (المتوحش النبيل) الموهوم، فيما كانت، في الوقت ذاته، تؤكد وتوضح أهميته التاريخية خلال قرن واحد من الزمان.

كيف يقدم لنا هذا التحليل إطاراً أفضل لفهم بيكاسّو؟ لقد وصل بيكاسّو إلى باريس غازياً شاقولياً قادماً من إسبانيا التي كانت لاتزال بلداً إقطاعياً يتسم ببعض التقاليد الراسخة التي تعود إلى مرحلة سابقة على الإقطاع: ويبدو أن نبوغه وجنوح مزاجه قد تضافرا على جعله أسهل انقياداً لتأثير بعض الجوانب البدائية في الحياة الإسبانية. ومع أن صلته المباشرة بوطنه الأصلي قد أصبحت واهية جداً بعد استقراره في باريس، إلا أن هذا التأثير لم ينتشر بأي حال، بل استفحل في نواح معينة. ويبدو أن بيكاسّو قد تقَصد الحفاظ عليه بشكل واع.

بيد أن أسلوب الحياة التي عاشها بيكاسّو لم يكن يتصف بالبدائية إطلاقاً. فوالداه لم يكونا من الفلاحين، بل كانا شخصين رقيقي الحال من الطبقة الوسطى، يتسمان بملكات فنية وثقافية. وعندما غادر بيته، خالط المثقفين في برشلونة ومدريد. وبعد بضع سنوات من الفقر في باريس، حالفه النجاح الكبير، فانتقل إلى

أوساط بورجوازية ميسورة، ثم تركها في ما بعد ليعيش حياته الخاصة بوهيمياً ثرياً مولعاً بالثقافة الرفيعة.

ولتفّهم هذه الازدواجية في موقف بيكاسّو بمزيد من الجلاء، يجدر بنا أن نعقد مقارنة بينه وبين فنان آخر هو برانكوزي (Brancusi). إن برانكوزي، وهو ابن مزارع ريفي من رومانيا، عمل جاهداً، بوصفه فناناً عصرياً في القرن العشرين، على الحفاظ على البساطة والقرب من الطبيعة اللذيْن عايشهما في نشأته المبكرة، وآمن بأن البراءة هي عنصر جوهري في الفن. إنه يقول: «عندما نتوقف عن أن نكون أطفالاً، فإننا نغدو أمواتاً». لقد جلب معه من الماضي الإحساس بالتفوق الأخلاقي، الذي يتمتع به الإنسان. ويقول في معرض حديثه عن التكريس والتفاني الضروري للفنان: «اخلقْ، كما لو كنتَ إلهاً، واحكمْ كما لو كنت ملكاً، واعملْ كما لو كنت عبداً». غير أن، برانكوزي عاش بالطريقة التي مارس عمله بها: ببساطة وصرامة، وإذا أخذنا بالاعتبار متطلبات الحياة الحديثة في باريس أو نيويورك، نقول إنه عاش بائساً. ولم يكن بمقدوره، ولا بوده، أن يتعاون إلا على أساس شروطه هو ـ وهي الشروط التي يفرضها على نفسه الناسك الزاهد الذي اختار أن يعيش في صحراء الحياة الحديثة، مخلصاً لرؤيا مسبقة عن ضرورات الحياة.



(72) برانكوزي. الطائر، 1915



(73) برانكوزي. في مرسمه، 1946

صحيح أن بيكاسّو قد حافظ على استقلاله أيضاً، غير أنه كان قادراً على التعاون. وفي نجاحه التجاري دليل على هذا التعاون. وإننا لنجد الدليل كذلك في الأفلام التي يظهر فيها، والصور التي يتخذ لها مختلف الأوضاع، والمقابلات التي أجريت معه. ومهما بدا فنه بريئاً خالصاً من كل شائبة، فإن حياته المهنية تتسم بكل علاقات رجل الأعمال الحاذق الذي يعرف من أين تؤكل الكتف في العالم الحديث.

ولست أقصد من ذلك إلى إلصاق تهمة النفاق ببيكاسّو، كما لا أقصد إلى القول إنه، بسبب نجاحه، فنان أقل جدية من برانكوزي. فقد آن لنا أن نضرب عرض الحائط بالفكرة الرومانسية

القائلة إن الإخفاق الدنيوي يشكِّل فضيلة بحد ذاته، فهو تعاسة وحسب. إن بيكاسّو ذو مزاج يختلف عن مزاج برانكوزي، وقد سهل له مزاجه أن يحافظ على العبقرية والنجاح في آنٍ معاً.

إلا أن تفسير الأمر على أساس المزاج هو من باب ادعاء صحة الأمر قبل إقامة البرهان عليه. إن المزاج ليس إلا اصطلاحاً مناسباً للتملص من إيضاح الوضع الحقيقي لإنسان ما. ويمكن، إذاً، تحليل هذا المزاج، بالفحص المباشر، فيزيولوجياً، وسيكولوجياً، كما يمكن أن يتم تاريخياً ـ وذلك ما كنت أقصد إليه حتى الآن. في دراستي هذه.

إن جانباً من المزاج هو حصيلة للتشريط الاجتماعي. إلا أن الكتّاب لم يعنوا عناية كافية بالطريقة التي يمكن بها للتاريخ أن يكون فعالاً بصورة ذاتية في خلق شخصية ما. وأقول بصورة ذاتية لأنني لا أتحدث عن التأثير المباشر الذي تولده الأحداث والاتجاهات التاريخية، بل عن المضمون التاريخي المتجسد في الخصائص الشخصية والعادات، والنوازع العاطفية، والمعتقدات الخاصة، وعن الكيفية التي يجري بها التعبير عن هذا المضمون ـ الذي قد يكون متنافراً جداً وناشزاً بالمقاييس الموضوعية ـ في تكوين نمط محدد للشخصية. وبوسعنا أن نتبين صدق ذلك في ما يدور في معرض الحديث عن حالات بارزة إذ نقول: «إنه قد سبق عصره»، أو «إنه ينتمي إلى حقبة أخرى»، أو «كان عليه أن يولد في عصر النهضة»... إلخ. إلا أن ذلك، في واقع الأمر، يصدق على كل شخصية. فالتاريخ كله هو جزء من الواقع الذي يعكسه الوعي. غير أن الحفاظ على مزاج ما أو شخصية ما إنما يتم بتوكيد جوانب معينة من الواقع ـ ومن ثم من التاريخ ـ على حساب الجوانب الأخرى.

يبدو هذا الموضوع أبعد من قدرتنا على الاستقصاء. وهو، في

ما يتصل بالفنون، أكثر اتصالاً بالرواية منه بالرسم. (إن جميع الروايات العظيمة ليست إلا تاريخاً للبشرية لهذا السبب). والنقطة الوحيدة التي أود تبيانها هنا هي أن بعض الأمزجة، وما يتصل بها من تجارب، يمكن أن تفهم بصورة أفضل إذا ما تم إيضاحها في سياقها التاريخي. ومن ثم، فإن دقة هذا الفهم رهن بدقة المصطلحات المستعملة. وأعتقد أن ذلك يصدق على بيكاسّو.

لقد سبق وقلنا إن بيكاسّو كان غازياً. وتحددت، بهذه الصفة علاقته بأوروبا. إلا أنه في قرارة نفسه كان «متوحشاً نبيلاً» و«ثورياً» بورجوازياً في الوقت ذاته. وفي قرارة نفسه عمل الثاني على إسباغ طابع الكمال على الأول.

لماذا أسبغ طابع الكمال على نفسه؟ ولنضع السؤال بمزيد من الدقة، لماذا جهد في الحفاظ على التحيز البدائي الذي تنطوي عليه عبقريته بحيث غدت عبقرية «متوحش نبيل»؟ إن ذلك لم يحدث جراء عشق الذات أو الخُيَلاء. فكل ما في الأمر أنه، بإسباغه طابع الكمال على «المتوحش النبيل»، إنما كان يشجب المجتمع حوله شأنه في ذلك شأن روسو. وذلك هو مصدر اعتقاده المخلص بأنه كان ثورياً طيلة حياته. وذلك هو ما جعله يحس بأنه ثوري - مع أن قلة قليلة وحسب من مجايليه كانت تضاهيه في ضعف الصلة الحقيقية بالسياسة المعاصرة.

ولو أنه عاد إلى إسبانيا، لكان قد تطور على نحو مغاير لا محالة. فهو في إسبانيا لم يكن يدرك أنه متوحش. ويعود هذا الإدراك إلى التفاوت بينه وبين ما يحيط به من ظروف غريبة، بحيث كان يبدو في نظر الآخرين إنساناً غريب الأطوار. وعمل هو من جانبه على تشجيع ذلك، لأنه كلما بدا أكثر غرابة عظم المتوحش النبيل الذي يقبع في قرارة نفسه وازداد الفنان عنفواناً وحدّة في شجب من

يتكفلون برعايته وتدليله باعتبارهم له إنساناً غريب الأطوار. ومن هنا كان التناقض المحيِّر الذي يتميز به موقف بيكاسّو من الشهرة.

كما إن القول بأن جانباً من بيكاسّو هو «ثوري» بورجوازي يبدو على القدر نفسه من الصواب. فقد درس في برشلونة ومدريد، وعايش مثقفي الطبقة الوسطى الآخرين الذين كانوا يعتنقون آراء فوضوية. وكانت الفوضوية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر هي المذهب السياسي الوحيد الذي تتبع خطى روسو ـ بالإيمان بخير الإنسان الجوهري وبساطته قبل أن تفسده المؤسسات. وبعد أن غادر بيكاسّو إسبانيا، عزف عن السياسة إذا ما قورن بغيره. فلقد كانت الحرب العالمية الأولى ـ بالنسبة إلى كثيرين من مجايليه ـ يقظة مفزعة على حقائق الأمور في القرن العشرين. أما بيكاسّو فلم يكن يعيش جو الحرب، ويبدو أنه لم يكن يوليها أي اهتمام. ولم يستيقظ اهتمامه بالسياسة مجدداً إلا لما حدث على البعد في موطنه الأصلي، إبان الحرب الأهلية الإسبانية. وإذا كان ثمة علاقة لبيكاسّو بالسياسة، فهي علاقته بالسياسة في الوطن الأم. وفي إسبانيا، يظل «الثوري» البورجوازي مجرد احتمال.

إن بوسعنا الآن أن نتلمس السبب الذي يزعم من أجله بيكاسّو ـ خلافاً لأي فنان آخر في القرن العشرين ـ أن ما يكونه أهم مما يفعله. فإن وجود «المتوحش النبيل»، لا إنتاجه، هو الذي يجابه المجتمع بالتحدي.

وبوسعنا أن نلم ببعض أسباب القوة المغناطيسية التي تتسم بها شخصيته وقدرته على استقطاب الولاء، نتيجة لثقته بنفسه. فقد وقع بعض فناني القرن العشرين فريسة للشك انتظاراً لحكم التاريخ. أما بيكاسّو، فإنه، مثل نابليون وجان دارك، يعتقد أنه قد تقمص التاريخ، وأنه هو الحَكَم الذي طالما انتظره الآخرون.

وبوسعنا أن نفسر قدرته على الإنتاج المتواصل. إذ لم يكن لفنان آخر إنتاج بمثل هذه الغزارة. ورغم أن ما يكونه يظل أهم مما يفعله، فإنه لا يمكن لأي من هاتين الذاتيْن أن تقوم بغير الأخرى. والفن في أوروبا الحديثة هو النشاط الوحيد الذي يتوسل به «الوحش النبيل» لتحقيق ذاته. لذلك كان على «المتوحش النبيل» أن يرسم ليتسنى له أن يحيا. وإذا ما عزف «الثوري» عن الحياة، فلن يكون لديه ما يحيا لأجله. وهو لا يستمر في الرسم لتحسين لوحاته ـ فهو ينفي فكرة «التقدم» هذه بشكل قاطع، بل إنه يستمر في الرسم ليقيم البرهان على أنه مازال على ما كان عليه من قبل.

وعلى صعيد آخر أكثر موضوعية، تغدو ظاهرة نجاح بيكاسّو أيسر على الفهم. فنجاحه، كما رأينا من قبل، لا يمت بصلة قوية إلى عمله، بل هو نتيجة لفكرة العبقرية التي يستثيرها. ويبدو ذلك مقبولاً لأنه مألوف، ولأنه ينتسب إلى أوائل القرن التاسع عشر، وإلى الرومانسية، وإلى الثورات التي غدت موضع الإعجاب الشامل بعد أن انتهت بسلام. إن الصورة المرتسمة في الأذهان عن عبقريته هي صورة وحشية تكتنفها هالة من القداسة المتطرفة الظامئة، والمنطلقة أبداً. وفي هذا المضمار، يمكن عقد مقارنة بينه وبين بيرليوز (Berlioz) أو غاريبالدي (Garibaldi) أو فكتور هوغو (Victor Hugo). وفي إهاب مثل هذه العبقرية، تكرر ظهور تجليات العبقرية في مئات من الكتب والقصص على مدى قرن من الزمان أو يزيد. بل إن ما تستثيره أعمال بيكاسّو من السخط أو الفزع يظل جزءاً من الأسطورة، ومن ثم يظل جزءاً مما يجعله أدعى إلى القبول. ومن الخطأ القول إن كل قرن من الزمان له نمطه الجامع المانع من العباقرة. إلا أن العبقري النموذجي للقرن العشرين من أمثال لينين (Lenin) وبريخت (Brecht) وبارتوك (Bartok) هو نوع مختلف جداً

من الناس. فهو ينزع على الدوام إلى أن يكون مجهولاً؛ إنه صموت متماسك مالك زمام نفسه، ومدرك تمام الإدراك لسطوة القوى المحيطة به. إنه يكاد يكون على طرف نقيض من بيكاسّو.

وأخيراً، فإن بوسعنا أن نشرع بفهم المعضلة الأساسية التي يعانيها بيكاسّو دون أن يتبينها أحد إلا في ما ندر لفرط استتارها. فلنتصور فناناً منفياً من وطنه الأصلي؛ ينتمي إلى قرن آخر ويضفي طابع الكمال على الجانب البدائي من عبقريته ليتسنى له أن يشجب المجتمع المتفسخ الذي وجد نفسه فيه، ويغدو، من ثم، مكتفياً بذاته، لكن عليه أن يعمل من دون انقطاع ليؤكد نفسه إزاء نفسه. ترى ما نوع المعضلة التي يحتمل أن يجابهها؟ إنه، من الوجهة الإنسانية، سيكون وحيداً لا محالة. ولكن ما معنى هذا الشعور بالوحدة على ضوء معطيات الفن؟ إنه يعني أنه لن تكون لديه فكرة عما سيرسمه، وأن موضوعاته ستُستهلك وتنفد؛ فهو لا يفتقر إلى المشاعر والعواطف والأحاسيس، بل إلى الموضوعات التي تحتويها. من هنا كانت معضلة بيكاسّو. إن عليه أن يتساءل عما سيرسمه، وأن يجيب عن هذا التساؤل بمفرده.

❋ ❋ ❋

❋ من أجل دراسة أكثر تفصيلاً عن موقف ليجيه من الإنسان الحديث، انظر مقالتيْ هذا المؤلف في عددي نيسان/ أبريل وأيار/ مايو 1963 من مجلة **الماركسية اليوم** (*Marxism Today*).

❋ ❋ ❋

II

الرسام

لقد أضحى الفنان الآن حراً في أن يرسم أي شيء يختاره، ولم تعد ثمة موضوعات محرمة إلا في ما ندر، وأصبح كل إنسان مستعداً للموافقة على أن اللوحة التي تمثل فاكهة ما قد تكون على المستوى نفسه من الأهمية مع لوحة تصور بطلاً في النزع الأخير. وقد بذل الرسامون الانطباعيون قصارى جهدهم ليكتسب الفنان هذه الحرية التي لم يكن يسمع بها من قبل.

بيد أن الرسامين في الجيل اللاحق بدأوا يتخلَّون عن الموضوعات بصورة عامة، ويرسمون اللوحات التجريدية التي غدت هي النمط الشائع في أيامنا هذه.

هل هناك علاقة بين هذين التطورين؟ هل جنح الفن إلى التجريد لأن الفنان قد وقع جراء حريته في حيص بيص؟ أم أنه، مادام حراً في أن يرسم ما يريد، لم يعد يعرف ماذا سيرسم؟ إن دعاة الفن التجريدي يسهبون في الحديث عنه على اعتبار أنه فن الحرية القصوى. ولكن أيمكن أن تكون هذه هي حرية الجزيرة المعزولة في الخضم الواسع؟

سيطول بنا الحديث لو أردنا الإجابة عن هذه التساؤلات بصورة مناسبة، إلا أنني أعتقد أن ثمة علاقة بين النقطتين؛ فقد تضافرت عدة عوامل، وساعدت على تطور الفن التجريدي، منها رغبة الفنان في تجنب مشقة العثور على الموضوعات عندما تكون كل الموضوعات ممكنة بقوة متعادلة.

إنني أثير هذه النقطة الآن لأنني أود أن أسترعي الانتباه إلى أن اختيار الموضوع يشكل مسألة أعقد بكثير مما قد تبدو من أول وهلة. فهو لا يبدأ بما يوضع أمام منصة الرسم أو بشيء يخطر ببال الرسام، بل يبدأ بأن يعزم الفنان على أن يرسم كيت وكيت، لسبب أو آخر، مما يجده ذا غناء، أي عندما يتخير الفنان شيئاً ذا دلالة خاصة (وما يجعله خاصاً أو ما قد يبدو للفنان بصرياً محضاً ـ كألوانه أو شكله). وما إن يتم انتقاء الموضوع، حتى تبدأ وظيفة الرسم نفسه في إيصال معنى ذلك الانتقاء وإبرازه.

كثيراً ما يقال اليوم إن مادة الموضوع لا أهمية لها، على أن ذلك ليس إلا رد فعل إزاء الغلو في التفسير الحرفي والأخلاقي الذي شاع في القرن التاسع عشر. إن الموضوع، في الحقيقة، هو بدء اللوحة ومنتهاها. فهي تبدأ بانتقاءٍ ما (إنني سأرسم ذلك الشيء بالذات ولا شيء سواه)، وتنتهي عندما يتم تبرير هذا الانتقاء (بوسعك الآن أن ترى كل ما رأيته وأحسست به في ذلك الشيء، وكيف أنه غدا الآن أكثر من مجرد ما كان عليه).

وبالتالي، فإن من الضروري لنجاح اللوحة أن يكون هناك اتفاق مشترك بين الرسام وجمهوره على ما هو مهم وذو دلالة. وقد يكون للموضوع معنى شخصي بالنسبة إلى الرسام أو المتفرج الفرد، إلا أنه لابدّ وأن يكون بينهما اتفاق ممكن على معناه للعام أيضاً. وتلك هي النقطة التي تكون فيها ثقافة المجتمع والعصر المعنيّ سابقةً على

الفنان وفنه. إن فن عصر النهضة لم يكن ليعني شيئاً بالنسبة إلى شعب الأزتك (Aztec)، والعكس بالعكس. (وإذا كان بوسع قلة من المثقفين أن تتذوق كلا الفنين إلى حد ما، فمردُ ذلك إلى أنهم مثقفون ثقافة تاريخية تستوحي التاريخ وتستوعب، من حيث المبدأ إن لم يكن من حيث التفاصيل، جميع التطورات المعروفة حتى الوقت الحاضر).

عندما تتمتع ثقافة ما بالاستقرار والأمان والثقة بقيمها، فإنها تغدو قادرة على أن تمد فنانيها بالموضوعات. وحينئذ ترسو دعائم الاتفاق العام على ما هو مهم إلى حد تتعاظم معه أهمية موضوع معين، فيغدو جزءاً من التراث. ويصدق ذلك، في سبيل المثال، على القصب والماء في الصين، وعلى الجسد العاري إبان عصر النهضة (Renaissance) وعلى رأس الحيوان في أفريقيا. وعلاوة على ذلك، يستبعد أن يكون الفنان في مثل هذه الحضارات وسيطاً حراً: إذ سيكون آنذاك ناقلاً لموضوعات معينة، ومن ثم فإنه لن يجابه المعضلة التي سلف وأوضحناها.

أما عندما تعاني الثقافة حالة من التفكك أو الانتقال، فإن الفنان سيستمتع بالمزيد من الحرية ـ غير أن أمر تدبير مادة الموضوع سيقف عقبة كأداء في وجهه: إذ يتعين عليه هو آنئذ أن يختار من أجل المجتمع. وذلك هو أساس الأزمة الحادة التي مر بها الفن الأوروبي إبان القرن التاسع عشر. وكثيراً ما نتناسى الكثير من النصائح الفنية التي تفجرت جراء اختيار الموضوع (غيريكو (Géricault)، كوربيه (Courbet)، دوميه (Daumier)، ديغا (Degas)، لوتريك (Lautrec)، فان غوغ... إلخ).

عندما شارف القرن التاسع عشر على الانتهاء، اتضحت بشكل عام طريقتان يتسنى للرسام بهما أن يستجيب للتحدي الكامن في أن

يقرر ما يرسمه، وبالتالي أن يختار للمجتمع. وكان عليه إما أن يتماهى مع الشعب على نحو تصبح معه حياة الشعب هي التي تملي عليه موضوعاته، أو أن يجد موضوعاته في دخيلة نفسه بوصفه رساماً. وأعني بكلمة (الشعب) هنا كل شخص باستثناء البورجوازيين. ولا مراء في أن عدداً وافراً من الرسامين قد عملوا لحساب البورجوازيين وفقاً لقائمة المواصفات التي تحدد الموضوعات المقبولة، إلا أنهم قد اندثروا جميعاً ـ بعد أن كانت قاعات الصالونات وردهات الأكاديمية الملكية تكتظ بهم سنة بعد سنة ـ ودفنوا تحت أنقاض صروح النفاق التي شيدها أسيادهم وأولياء نعمهم.

أما من تماهوا مع الشعب (مثل فان غوغ وغوغان في البحار الجنوبية) فقد عثروا على موضوعات جديدة، وابتعثوا الحياة في الموضوعات القديمة على ضوء حياة الآخرين الذين كانوا يستأثرون بوجدان هؤلاء الفنانين. إن لمشهد طبيعي مرسوم بريشة فان غوغ معنى مغايراً (مثلما أن لاختياره مبرراً مغايراً تماماً) لذاك الذي لمشهد طبيعي بريشة بوسّان.

أما الذين عثروا على موضوعاتهم في دخيلة أنفسهم بوصفهم رسامين (سورا أو سيزان) فقد جهدوا في أن يجعلوا من أسلوبهم في الرؤيا موضوعاً جديداً للوحاتهم. وحالفهم النجاح في ذلك المضمار، كما سبق ورأينا في حالة سيزان، إذ إنهم غيروا كل العلاقة بين الفن والطبيعة، ومن ثم مكنوا كل متفرج من أن يتماهى مع رؤيا الرسام.

وكان أكثر الذين سلكوا السبيل الأول مدفوعين بضغوط الوحدة المرعبة. ولأنهم كانوا تواقين إلى الانتماء، فقد أصبحوا واعين اجتماعياً إلى حد النزوع إلى تغيير المجتمع. وبهذا المعنى وحده يمكن للمرء أن يقول بأنهم كانوا ذوي نزعات سياسية، وبأنهم اختاروا موضوعاتهم وفقاً لمقاييس مجتمع آتٍ في مستقبل الأيام.

أما الذين سلكوا السبيل الثاني فكانوا أكثر رضوخاً لعزلتهم. وكان إخلاصهم مكرساً لمنطق حرفتهم. ولم تكن غايتهم إخضاع مخيلتهم لمتطلبات حياة الآخرين، بل إنهم، على العكس من ذلك، سعوا إلى تسخير مخيلتهم لاكتساب سيطرة متزايدة على فنهم. لقد اختاروا موضوعهم المتكرر ـ ألا وهو أسلوب الرؤية الخاصة بهم - ليبدعوا مقاييس فن آتٍ في المستقبل.

ومن المستحيل أن نعثر على فنان يمكن تصنيفه في أي من هاتين الفئتين بصورة قاطعة. وقد حاولتُ عامداً أن ألجأ إلى مثل هذا المخطط الهندسي لألقي بعض الضوء على معضلة غاية في التعقيد. ويمكن كذلك أن نصنف أعلام الفنانين في القرن العشرين في هاتين الفئتين تقريباً؛ فمنهم من يتجاوز أسلوب رؤيتهم لموضوعاتهم من أمثال براك، ماتيس، دوفي (Dufy)، دو ستايل (de Staël). . . إلخ. ومنهم من نلمح في اختياره لموضوعاته إصراراً على وجود أسلوب آخر للحياة (سواء أكان فاجعاً أم عظيماً)، متميزٍ عن أسلوب الحياة البورجوازية، مثل روول (Rouault)، ليجيه (Léger)، شاغال (Chagall)، وبيرميك (Permeke). . . إلخ.

ترى، إلى أي هاتين المجموعتين ينتمي بيكاسّو؟ لقد أجاب عن هذا السؤال بنفسه:

«إنني أرى بالنيابة عن الآخرين، أي إنني أضع على قماشة الرسم الرؤى المفاجئة التي تفرض نفسها عليَّ. فأنا لا أعلم مسبقاً ما سأضعه على القماشة، كما لا أعلم أي ألوان سأستعمل، وما إن أشرع برسم لوحة ما، حتى ينتابني إحساس بأنني قد قذفت بنفسي في الفضاء. ولا أعرف أبداً ما إذا كنت سأستقر على قدمي، ولا أستطيع أن أقدّر أثر ما قمت به إلا في ما بعد».

إن على بيكاسّو أن يستسلم للرؤيا، لا أن يتغلب عليها. ويسوق برُوز نقطة مشابهة في معرض مناقشة لانطباعات بعض من راقبوا بيكاسّو في أثناء عمله: «يصبح الخط مرئياً في الموضع المطلوب بدقة فائقة، كما لو كان يناجي حضوراً موجوداً هناك».

إن بيكاسّو يستسلم لما يجب أن يقال على نحو ما يفعل الوسيط الروحاني. وتلك هي حدود اعتماده على مصدر للإيحاء خارج ذاته. فهو بحاجة إلى أن يتماهى مع الآخرين. وذلك في الحقيقة هو ما يمكن أن يتوقعه المرء بالضبط. فكلما ازداد اقتراب الفن من السحر، وكلما قلت درجة التطور الاقتصادي للنظام الاجتماعي الذي ترعرع فيه هذا الفن، ازداد الاحتمال في أن يحس الفنان بأنه لسان حال الآخرين وعرّافهم. أما الفنان الذي يجد موضوعاته في داخل إطار نشاطه الفني، فلم يكن موجوداً قبل نهاية القرن التاسع عشر. وربما كان سيزان هو الأنموذج الأصلي في هذا المضمار.

ولكي نفهم شيئاً عن قدرة فنان ما على التماهي مع الآخرين، دعونا نتريث بعض الوقت، ونتأمل حالة الشاعر الزنجي إيميه سيزار (Aimé Césaire). لقد ولد في جزر المارتينيك عام 1913، ودرس في المعهد العالي في باريس. وفي عام 1939، نشر مقتطفات من قصيدته الطويلة العظيمة (دفتر العودة إلى الوطن الأم Cahier d'un retour au pays natal)، ولم يقدر للقصيدة أن تنشر كاملة إلا عام 1947. وفي عام 1950 قام بيكاسّو بوضع رسوم لديوانه الشعري الرابع آنذاك المسمى **الجثة الضائعة** (*Corps perdu*).



(74) بيكاسّو. رسم توضيحي لكتاب إيميه سيزار «الجثة الضائعة»، 1950

إن سيزار شاعر حاذق للغاية. ويمكن مقارنته بـِ رامبو (Rimbaud) في ما يتصل بطريقة استخدام اللغة الفرنسية. إلا أن موضوع شعره يتخذ طابعاً سياسياً ملحّاً هو صراع جميع الشعوب الزنجية في كل مكان لإقرار المساواة في الحقوق، اقتصادياً وسياسياً وثقافياً. وكان نائباً في الجمعية الوطنية في باريس وعمدة فور دو فرانس عاصمة المارتينيك.

إنه يستعمل في شعره السحر بوصفه استعارة مجازية. ويحيل نفسه ساحراً في سبيل المجاز ليتسنى له أن يتكلم باسم العالم الزنجي ومن أجله على أعمق مستويات تجربته وذكرياته. إلا أن إحساسه بأنه ليس وحيداً في الميدان يجعله لا يعاني وطأة الوُطان في هذا «النكوص». كما إنه بالتأكيد لا يحاول أن يخلع ثوب الكمال على «المتوحش النبيل»، بل يطالب لشعبه بالإنسانية، ويلصق تهمة الوحشية ـ التي تخلو من النبل إطلاقاً ـ بمن يستغلون شعبه ويقمعون حريته:

«يجب أن تنطلق من هنا، من أفريقيا، ثورةً حياتية جديدة على غرار تلك التي أطلقها كوبرنيكوس (Copernicus) وغيّر بها مفهوم الإنسان لموقعه في نظام الكون، ثورة تستأصل الورم المستفحل في أذهان الأوروبيين على تنوع اتجاهاتهم من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، وهو الاعتقاد بأن بوسعهم العمل بالنيابة عن الأفريقيين والتفكير بالنيابة عنهم أيضاً. وذلك يعني منازعتنا حقنا في المبادرة، أي حقنا في إثبات الشخصية».

بالنسبة إلى سيزار ليس هناك مفارقة جوهرية (وبالتالي ليس ثمة إمكانية لإسباغ ثوب الكمال) بين ما هو بدائي ومبين ما هو متطور بشكل عال. إن ما بينهما ليس إلا الحرمان والجشع. ولولا ذلك، لكان التطور من البسيط إلى المعقد طبيعياً، على نحو ما يتبدى لنا في هذه السطور.

«إن الدولاب هو أجمل اكتشافات الإنسان الفريدة،
وهو الاكتشاف الوحيد
هناك الشمس التي تدور، وهناك الأرض التي تدور
وهناك وجهك الذي يدور

على محور حنجرتك عندما تهتفين....»

أو بتعبير أكثر مباشرة:

«إنهم يخيروننا... يخيروننا بين الاحتفاظ بولائنا لتراثنا، بكل ما يستتبعه ذلك من تخلف، وبين الانبتات طمعاً في التقدم. وجوابنا هو أن الأمر لا يمكن طرحه بهذه البساطة، ذلك أنه لا بديل أمامنا. فالحياة الواقعية، (وأقول الحياة تمييزاً لها عن الفكر المجرد) لا تعرف مثل هذا البديل ولا تقبل به. وهي قادرة على تجاوزه عند ظهوره».

إن سيزار، شأنه شأن بيكاسّو، ينفذ برؤياه عبر التاريخ، ولو أنه عاش قبل القرن العشرين لكان ظاهرة محيرة. إذ يستحيل آنئذٍ على أي شخص أن يكون في زمنين في آنٍ معاً: في قلب أفريقيا وفي مركز الأدب الأوروبي. إلا أن رؤيا سيزار، خلافاً لبيكاسّو، يؤكدها سير الأحداث بصورة دائمة. فهو جزء من قوة تقوم بتغيير العالم أمام أعيننا: في حين أن بيكاسّو قد فرض نفسه قانوناً على نفسه.

وهنا في (دفتر العودة إلى الوطن الأم)، يتخيل سيزار ما ستكون عليه الأمور عندما يعود إلى موطنه:

«أجد، مرة أخرى، سر الكلام العظيم والاحتراق العظيم. سأتفوّه بالزوابع. سأتفوّه بالأوراق. سأتفوّه بالأشجار. سأتشرب بالمطر كلما انهمر وسأبتل بالندى حيثما تساقط. ومثلما يتدفق الدم المحموم في صفاء العيون الوادعة، ستتدفق مني الكلمات الجامحة، كالأطفال حين يطلون على العالم... كالحليب المحتَبس... كناقوس الخطر... كأطلال معبد... كالأحجار الكريمة البعيدة الغور إلى حد تتهافت عنده عزائم المنقبين. ومن لا يفهمني لن يعود قادراً على فهم زمجرة النمر.

انهضي أيتها الأشباح الكيميائية الزرقة. . . من غابة الوحوش المهيضة والآلات الملتوية وأشجار العناب واللحم المتفسخ ومن سلال المحار ومن العيون ومن لذعات السياط الغائرة في الجلد الإنساني الغض التي سيكون لديَّ منها جميعها كلمات ضخمة ضخامة تكتنفكم جميعاً وتكتنفكِ أنت كذلك أيتها الأرض الممتدة.

أيتها الأرض التي تعتعها السكر

أيتها الأرض، يا رحماً عظيمة مشرئبة صوب الشمس

أيتها الأرض، يا حمى الله العظيمة. . .

أيتها الأرض التي استفاقت بوحشية من خزائن البحر

حاملة في فمها حزمة من التنانين.

أيتها الأرض، يا ذات المحيا الطافح بالعنفوان مثل الغابات المجنونة العذراء التي أود أن أتزمل بها وأجعل منها لبوسي وقسماتي أمام عيون الناس التي تربكها الأحاجي. .

إن نهلةً من حليبك المنبجس لتجعلني قادراً على أن أكتشف وأنا بعيد بعد السراب أرضاً أكثر ألفة بآلاف المرات، أرضاً مذهّبةً بشمس لم يستجمعها موشور من قبل، أرض الإخاء الحانية التي يتمتع كل قاطنيها بالحرية: أرضي».

وعندما يصل سيزار إلى المارتينيك، يصاب بخيبة الأمل. إذ يجد مستعمرة تافهة بليدة مهلهلة العزيمة:

«ها أنا أتيت.

مرة أخرى تتلقاني هذه الحياة العجفاء. لن أقول هذه الحياة بل هذا الموت. هذا الموت من دون إحساس أو وَرَع، الموت الذي

تصرع فيه العظمة بصورة تدعو إلى الرثاء، الموت الذي ينحدر بخطواته العرجاء من درك سافل إلى أسفل؛ والأطماع الصغيرة تجلّل رؤوس الغزاة؛ والخدم والحشم الصغار يتوجون رأس المتوحش الأعظم؛ والنفوس الصغيرة تتهافت على الكاريبي ذي الأرواح الثلاث».

غير أنه يعود ويستفيق من خيبة الأمل التي أصابته، وينذر نفسه لشعبه، لأن هذه المشاركة الوجدانية وحدها هي التي تعطي للسحر مفعوله. . . سحر أرض الإخاء.

«هنا. . . مع تثاؤب الفجر، أرفع ابتهالاتي العارمة بأن لا أسمع ضحكاً ولا بكاءً، وعيناي حانيتان على هذه المدينة التي أتنبأ لها بمزيد من الجمال.

هبني إيمان الساحر المتوحش
هب يديّ القدرة على صوغ الأشياء
هب روحي صلابة السيف
سأقف ثابتاً. اجعلْ رأسي عنيداً عناد قيدوم السفينة
ولا تجعل مني أباً ولا أخاً
ولا ابناً
بل الأب، والأخ، والابن
ولا تجعل مني زوجاً، بل عاشقاً
لهذا الشعب الفريد».

وإنما أفضت في الاستشهاد بسيزار لأن من الصعب على معظم المثقفين الأوروبيين اليوم أن يتصوروا مدى الولاء الذي يكنُّه فنان لِـ «شعبه الفريد». وهذا الولاء ليس إلا نتيجة للاعتماد المتبادل.

فالشعب بحاجة إلى لسان حال ينطق باسمه ـ ويكاد كون سيزار نائباً فرنسياً يعادل كونه شاعراً؛ في حين أن الفنان يحتاج إلى ضجيج الآمال التي تعتمل في صدور من يمثلهم.

أما بيكاسّو فلم يكن له مثل هذا الشعب الفريد. لقد اختار لنفسه النفي من إسبانيا. ولم يغادر فرنسا إلا في ما ندر. وفي فرنسا عاش كالإمبراطور في بلاطه الخاص. وما كان لمثل هذه الحقائق أن تكون ذات أهمية لو أن بيكاسّو قد تماهى على مستوى الخيال مع شعب فريد. إلا أن هذا الشعب الفريد قد اختُزل إلى شخص فريد يعتمد جل وجوده على عنصر المفارقة بينه وبين كل من عداه: المتوحش النبيل.

وعلينا الآن أن نعود إلى عواقب عزلة بيكاسّو ومدى تأثيرها على فنه. فهو لم يكن يعوزه التقدير والثناء، كما لم يعوزه الإبداع، بل إن ما كان يعوزه هو الموضوعات.

«عندما ننظر في حقيقة الأمر، لا نجد إلا عدداً قليلاً من الموضوعات. إن فينوس وكيوبيد يغدوان العذراء والطفل ثم الأم والطفل، إلا أن الموضوع يبقى واحداً. فابتداع موضوع جديد ينبغي أن يكون عملاً مدهشاً. خذ فان غوغ مثلاً. إن البطاطا التي يرسمها شيء عادي جداً من الحياة اليومية. أما الطريقة التي رسمها بها ـ أو رسم بها حذاءه العتيق، فذلك هو الشيء المهم حقاً».

في هذه العبارة ـ وهي جزء من حديث له مع سمساره القديم كانفايلر عام 1955 ـ يكشف لنا بيكاسّو عن ورطته بطريقة تخلو من الفطنة. وما من عبارة أخرى تضاهي تلك في دلالتها على المعضلة الأساسية التي يعانيها فنه. فليس موضوع ينوس وكيوبيد هو نفسه موضوع العذراء والطفل إلا بالمعنى العام الفضفاض. وبوسع المرء

أن يقول، بالمثل، بأن جميع المشاهد الطبيعية منذ عهد الرسامين الإيطاليين الأوائل حتى مونيه (Monet) هي موضوع واحد. إن معنى لوحة تمثل ينوس وكيوبيد، ودلالة كل عنصر ثم انتقاؤه وإدخاله في الصور، ليختلفان تماماً عما في لوحة تمثل العذراء والطفل، حتى ولو كانت الأخيرة ذات طابع دنيوي لا صلة له بالاعتقاد الديني. فالموضوعان يعتمدان على تفاهم مشترك مختلف تماماً، جرى تصوره بين الرسام والمشاهد.



(76) بييرو دي كوسيمو. العثور على فلكان على جزيرة ليمنوس



(75) بييرو دي كوسيمو. الحبل بلا دنس

قارن بين هاتين اللوحتين للرسام بييرو دي كوسيمو (1462 - 1521)، مع التأكيد على الشكل المركزي بوجه خاص. فقياساً على وجود المرأة نفسها بالوجه نفسه، يمكن القول إن الموضوع واحد في كلتا اللوحتين - سواء أكانت المرأة حقيقية أم تخيلية. إلا أننا بهذا القول نقصر مفهوم الموضوع كله على العلاقة بين الرسام والصورة المرسومة، ونتجاهل ما يحاول الفنان قوله، ونسقط من اعتبارنا أثر اللوحة. فبدلاً من أن يظهر الموضوع أو يؤكد اتفاقاً ما بين الرسام

والمشاهد، فإنه يختزل الآن إلى مجرد وصف لما تصفه يد الرسام. وهذه النظرة إلى مكونات موضوع العمل الفني تنم عن أن هناك رجلاً اعتاد العمل وحيداً إلى حد نتناسى معه إمكانية الاتفاق مع أي شخص آخر. ولا يسعنا هنا إلا أن نتذكر مجدداً عزلة المجنون الذي يتمتع في الوقت نفسه بالعافية العقلية اللازمة ليدرك أنه لا جدوى من إعطاء أي تفسيرات.

لقد رسم فان غوغ موضوعات جديدة بالتأكيد، لكنها كانت ابتداعات عثر عليها نتيجة للتماهي بينه وبين الآخرين. وعلى هذا النحو أدخلت جميع الموضوعات الجديدة إلى الرسم. إن عاريات بلّيني وقرى بروغل (Breughel) وسجون هوغارث (Hogarth)، وعذابات غويا (Goya) ومستشفى مجانين غيريكو (Géricault) وعمال كوربيه (Courbet) كانت كلها نتيجة للمشاركة الوجدانية بين الفنان والآخرين الذين أُغفِلوا أو أُسقِطوا من الاعتبار من قبل. وبوسع المرء أن يذهب إلى أبعد من ذلك فيقول: إن جميع الموضوعات في التحليل النهائي إنما هي معطيات مطروحة أمام الفنانين. إلا أن ما أُعطي منها لبيكاسّو، وبالحدود التي قبِل بها، كان قليلاً جداً. وهنا كان مصدر الشكوى لديه.

❊ ❊ ❊

عندما عثر بيكاسّو على موضوعاته أنتج عدداً من روائع الأعمال الفنية. أما ما عدا ذلك، فيندرج في عداد العبثي واللامعقول. إنها عبثية الآن، غير أن أحداً لم يتمتع بالشجاعة الكافية للجهر بذلك آنذاك خوفاً من استفزاز أدعياء الثقافة الذين يعتبرون الفن كله عبثاً، لأنه ليس مرآة يتملونها ويتملقون أنفسهم من خلالها.

أود الآن أن أقدم بعض الأمثلة عليه عندما لم يجد (أو لم يُعطَ) موضوعات مناسبة.



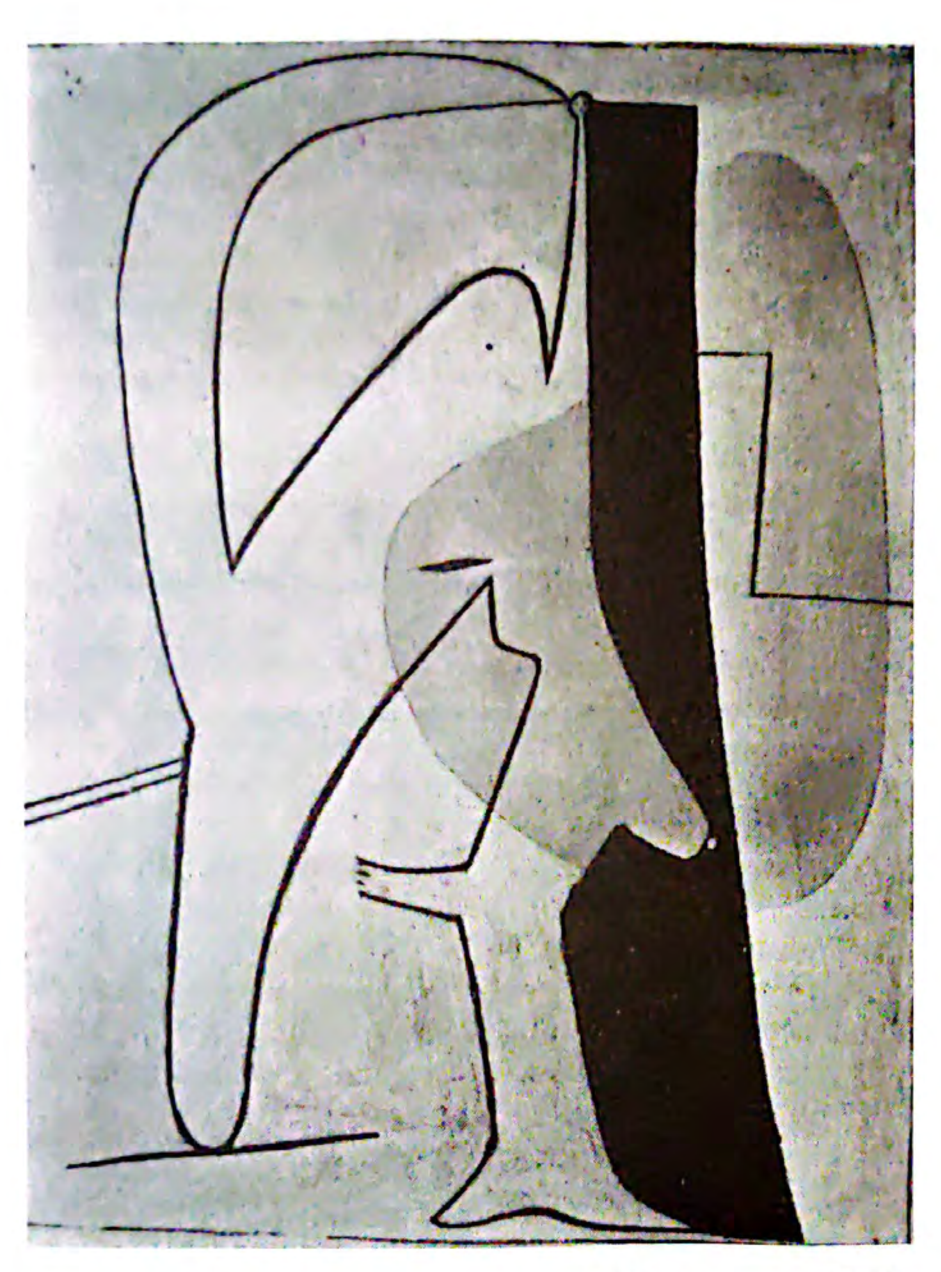
(77) بيكاسّو. السباق، 1922

لقد رسم بيكاسّو لوحة السباق إبّان ما يسمى بالمرحلة الكلاسيكية (وكان كثير من الفنانين قد أصبحوا «كلاسيكيين» في ذلك الوقت، على أمل أن ينسوا بربرية الحرب التي حصدت ثمانية ملايين من البشر). وكان ذلك هو الوقت الذي كان بيكاسّو فيه يجرِّب أساليب متنوعة. إن في هذه اللوحة عنصراً عبثياً واعياً إلى حد ما. ولكن أين تكمن العبثية؟ إنها تكمن بالتأكيد في أن هاتين المرأتين الهائلتي الضخامة تركضان بمنتهى الانطلاق والوحشية والتصميم. وإذا جاز لنا أن نصدق هذا الوضع، على ما في أطراف المرأتين من جسامة وقسوة رخامية، فإنهما لابدّ أن تكونا تمثالين. إن بيكاسّو، عندما جعلهما تركضان كالأرانب البرية، قد هشم بصورة مزعجة مبرر وجودهما. وقد حدث الشيء ذاته من حيث الأسلوب: فقد رُسم الشكلان حسب معطيات سمجة وساذجة من منطق الضوء

والظل الكلاسيكيين، إلا أن المنظور الذي يجعل أقرب الأيدي أصغرها وأبعدها أضخمها إنما يقلب هذا المنطق رأساً على عقب ويجعله عبثياً. ونلاحظ مثل هذا القلب في معطيات الشعور. إن هذين الشكلين صورة هزلية لكل ما هو رزين ورابط الجأش وخارج حدود الزمان. وبعدئذ نراهما، فجأة، منطلقتين بإصرار يقرب من الهلع.

وربما كان ذلك هو هدف بيكاسّو بالضبط، على أنني أشك في الأمر. لقد كان يُشخِّص، كما كان مهتماً أيضاً بالسرياليين وبتقديسهم لما هو غير عقلاني. وربما أراد أن يرسم لوحة شاذة وباعثة على الاضطراب. إلا أن ما أنجزه هنا ليس إلا لوحة تلغي نفسها بنفسها. وعلى الرغم من أنها من الوهلة الأولى تنقل للمشاهد إحساساً بالصدمة، إلا أن هذه الصدمة بطبيعتها تعوق نقل أي شيء آخر، بحيث يبدو الأمر كما لو كنا نرى شمعة تطفئ نفسها بنفسها.

ولأننا نعرف الطريقة المباشرة اللاعقلية التي يعمل بها بيكاسّو، فإنه يبدو من المستبعد جداً أن يكون ذلك هو مقصده الحقيقي. والمستبعد أكثر من ذلك هو أن بيكاسّو، وقد اختمرت في ذهنه فكرة هاتين المرأتين العملاقتين الهائلتين (اللتين استمر في رسمهما سنتين)، قد حاول أن يقول لهما شيئاً لم تستطيعا استيعابه. وانتهى بذلك إلى تهشيم موضوعه، لأنه لم يكن الموضوع الصحيح.



(78) بيكاسّو. جسم، 1927

في لوحة مرسومة عام 1927 بعنوان جسم، يبدو أن الموضوع (وهو امرأة عارية) قد هُشِّم بصورة يستحيل معها التعرف عليه. إلا أن بوسع المرء، إذا أمعن النظر، أن يتبين بعض الصُّوى ـ الرأس المتناهي الدقة كرأس الدبوس في الأعلى والذراع المرتفع إليه، والنهد والحلمة وقد أزيحا إلى أسفل إلى جهة اليمين، وفم الرحم الذي يبدو كالجرح في وسط اللوحة تقريباً. ومع أن النظرة السطحية قد تظهر لنا هذه الصورة كما لو كانت أحد الإلصاقات التكعيبية، إلا

أننا لا نتلمح فيها اهتماماً بالبنية أو بأبعاد الزمان والمكان؛ فهي ذات طابع جنسي بصورة مبهظة لجوجة. إلا أن جنسيتها ليست ذات موضوع. ويبدو الأمر كما لو كانت هذه الصورة تنادي ليدا والبجعة، أو الحورية والراعي، أو فينوس، لتمنحها شكلاً ما. إلا أن أحداً لن يصدق هذا الوضع أو يطلق عليه اسماً ويعزله عن بيكاسّو. إن ما يعبر عنه بيكاسّو هنا يغدو عبثياً لأنه ليس هناك حدود تقاوم الفنان، بما فيها الموضوع وإدراكه للواقع كما يفهمه الآخرون. وبغير هذه المقاومة لا تكون مسرحية شكسبير **الملك لير** شيئاً أكثر من مشهد يقعقع فيه السلاح ويخيم عليه الموت.



(79) بيكاسّو. امرأة جالسة على كرسي، 1929

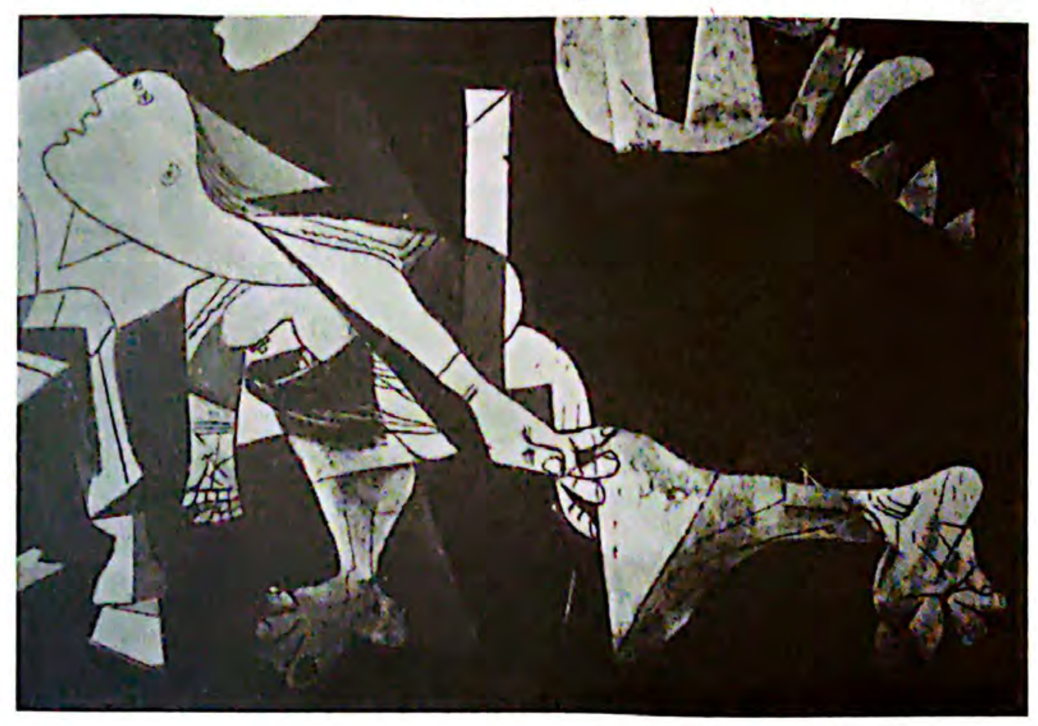
إن لوحة امرأة جالسة على كرسي أقل تشوّهاً من ذلك. فليس بخافٍ على أحد أنها تمثل امرأة. وقد يدّعي الناس، بينهم وبين أنفسهم، أن ليس بوسعهم أن يفكوا ألغاز هذا الشكل ويميزوا معالمه، لأن فيه هجوماً عنيفاً جداً على إحساسهم بالتناسب، إلا أنهم، بإدراكهم لهذا الهجوم، إنما يدركون الشكل. ومهما يكن من أمر، فإن في هذه اللوحة من العبثية ما في اللوحة السابقة. وقد تم تشويه الموضوع فيها أيضاً، ولو بطريقة مختلفة. ولم يعد الدافع وراءها جنسياً بصورة سافرة، بل غدا دافعاً عاطفياً بمزيد من المرارة واليأس. وذلك هو السبب في أن الإزاحات والتحريفات الجسدية تبدو أقل تطرفاً، ولكن تأثيرها العام أكثر ضراوة وعنفاً. فليس ثمة فينوس كامنة خلف هذه الصورة، بل خطيئة من الخطايا السبع المميتة التي تبعث الرعدة والسخط في نفس الإنسان، إلا أنه لا يستطيع أن يغض الطرف عنها. إنها عبثية لأنها إذا ما انتزعت من سياق العصور الوسطى المتعلق بالنعيم والجحيم، فإن عنف العاطفة المستوحاة وغير المفسرة وغير المتصلة بأي شيء آخر كفيل بأن يدمر إيماننا بالموضوع. ومن المحتمل تماماً أن نعتقد أن بيكاسّو قد أحس هذا الإحساس، إلا أننا لا نستطيع أن نشاركه مشاعره، لأنها مما يتعذر فهمه وتقويمه بالارتكاز إلى المعطيات البادية في الصورة. وليس بمقدورنا أن نجزم ما إذا كان غضباً نبيلاً أم نزقاً. وكل ما يمكننا إدراكه هو أن الفنان مضطرب دون أن نعلم سبب اضطرابه - لأنه لم يستطع العثور على موضوع يتضمن مشاعره.



(80) بيكاسّو. فتيات وزورق لعب، 1937

أما في لوحة فتيات وزورق لعب فالمشكلة مختلفة. فهي لا تنحصر الآن في أن بيكاسّو يرزح تحت وطأة إحساس أو شعور لا يستطيع أن يسجنه في إطار موضوع ما، بل إنه يستسلم هنا لبراعته الخاصة. وتبرز العبثية لأنه، على ما يبدو، يتجاهل القوة الانفعالية للأشكال التي يتلاعب بها. فهو يقوم بتصميم تشريح إنساني جديد (ومؤقت) على نحو ما يصمم طلاب المدارس الصواريخ أو الآلات ذات الحركة الدائمة. وأسلوبه في الرسم دقيق جداً وثلاثي الأبعاد، بحيث يبدو من السهل بناء أحد هذه الأشكال من الخشب أو الورق. وإمكانية اللمس هذه تزيد في العبثية. إن مثل هذه النهود والأرداف والمعد «الحقيقية» لابدّ أن تدفعنا إلى الضحك لنتخلص من التوتر الذي استثارته فينا الأجزاء المشحونة بالجنس، والتي تناقض كل ما عداها. وثمة تناقض مشابه ينطوي عليه الوضع. فإذا كانت الأشكال تمثل طفلات يلعبن بزورق، فلماذا إذاً كانت لهن أجساد النساء؟ وإذا كن نساء، ففيم لعبة الزورق؟ وقد يبدو من السذاجة بمكان أن نسأل مثل هذا السؤال المنطقي عن لوحة يطل فيها أحد الرؤوس من وراء

الأفق، كما لو كان يطل من وراء حافة طاولة. لقد كان بيكاسّو يمزح بالطبع، ويحاول أن يصدم ويتلاعب بالمتناقضات، إلا أن ذلك كله يعود إلى أنه لم يجد شيئاً آخر يعمله. ويتبدى هذا التردد الحائر من جانبه في الأجزاء الجنسية غير المحوَّرة نسبياً، والتي تتناقض بصورة صارخة مع بقية الأعضاء. ولم تكد تمضي ثلاثة أشهر على تلك اللوحة حتى كان بيكاسّو عاكفاً على رسم غيرنيكا. ويجدر بنا أن نقارن هذه الأشكال بواحدة من شخصيات اللوحة الأخيرة.



(81) بيكاسّو. غيرنيكا (تفصيل)، 1937

إن كل جزء من جسم المرأة في غيرنيكا يسهم في تحقيق غاية واحدة: إن يديها وساقها المهيضة وردفيها المشوهين وحلمتيها المسننتين ورأسها المشرئب ـ كلها تشهد بقدرتها الفريدة على الألم في تلك اللحظة. والتباين بين اللوحتين صارخ إلى أبعد الحدود. إلا أن الشكلين متشابهان في أكثر من وجه. ولم يكن بوسع بيكاسّو قط أن يرسم غيرنيكا على النحو الذي رسمه عليه لو لم يقم ببعض التدريبات السابقة على مثل هذه اللوحات. والفرق يكمن في خلوص

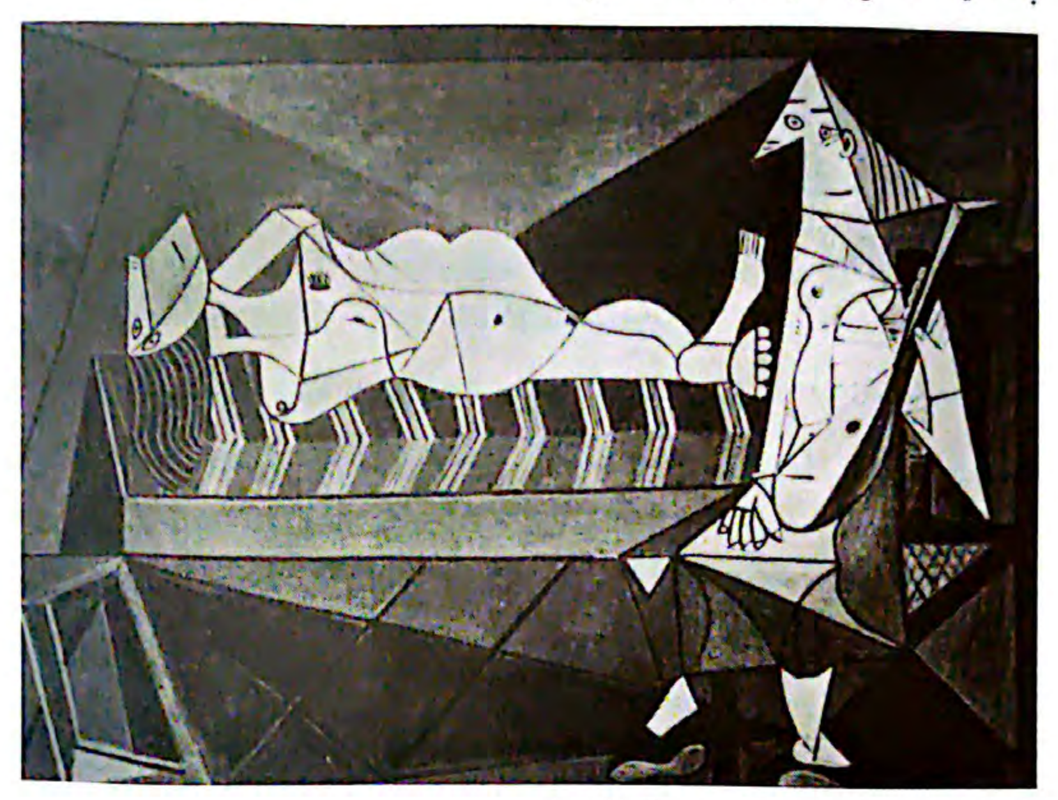
النية. إلا أن خلوص النية يستلزم منك أن تعرف ما تريد. وكان من أول مهمات بيكاسّو ليعرف ما يريد أن يعثر على موضوعه المناسب.



(82) بيكاسّو. عارية تسرح شعرها، 1940

لقد رسم بيكاسّو العارية عام 1940 مباشرة بعد اندحار فرنسا فيما كانت الفِرَق الألمانية تحتل رويان (Royan) التي كان قد هرب إليها على ساحل الأطلسي. إنها صورة تنضح بالعذاب. وإذا ما عرفنا الظروف التي رسمت فيها، فإن الصورة تغدو جلية وواضحة، مع أنها تظل عبثية، بل عبثية بصورة مرعبة. ولكي نتبين السبب، علينا

أن نقارنها بلوحة ناجحة كانت حصيلة المعاناة نفسها، وهي معاناة الهزيمة، والاحتلال، ومعاناة رؤيا مفزعة للشر الذي لم يكن مفهوماً ميتافيزيقياً غيبياً بأي حال، بل كان واقعاً عيانياً، يذرع الشوارع بأحذيته الطويلة وصلبانه المعقوفة.



(83) بيكاسّو. عارية مع عازفة، 1942

إن اللوحة الثانية التي رسمت بعد سنتين أقل من سابقتها وضوحاً ودلالة على التجربة العامة التي تستقي منها، إلا أنها تتميز بالاستقلال والاتساق. فقد وجدت الموضوع الذي تقصر الكلمات عن تفسيره ويبدو غير جدير بالاعتبار من أول وهلة. امرأة مستلقية على سرير، وأخرى جالسة على كرسي تحمل مندوليناً دون أن تعزف عليه. وفي العلاقة بين هاتين المرأتين والأثاث والحجرة التي تطبق على ذلك كله بجدران ضيقة، لا باب فيها ولا نافذة، نعاين ملامح الخوف الجنوني من الأماكن المغلقة الذي يهيمن على مدينة مقهورة يتناوح في أرجائها ناقوس حظر التجول. إن الأمر يشبه

مطارحة الغرام في زنزانة لا يزورها الضوء قط. فكأنما جردت غريزة المرأة المستلقية على السرير وموسيقى الماندولين من كل ما لهما من رنين، لأن مثل هذا الرنين يستلزم حداً أدنى من الحرية يتجاوب فيه ويتردد. فالموضوع الحقيقي ليس المرأتين، بل هو حالة الحبس في تلك الحجرة. ولابدّ أنه كان في ذهن بيكاسّو، فيما هو يرسمها، صورة لمثل تلك الحجرة وصورة لمثل حظر التجول ذاك، فاتخذ منهما ركيزة ووسيلة للتعبير عن مشاعره.

إن المرأة في (عارية تسرح شعرها) تقرفص في حجرة أقرب ما تكون إلى الزنزانة. إلا أن انعدام الاتساق بين أجزائها (شأنها في ذلك شأن «لعبة الزورق») يحول بيننا وبين قبول المشهد بوصفه كلاً مستقلاً بذاته. فليس فيها جزء يرتكز على آخر ويمت إليه بصلة. بل إن كلاً منهما إنما يرجع إلينا فنرجعه بدورنا إلى بيكاسّو. فالفم العادي السوي يشكل جزءاً من وجه مشوّهٍ مهلهل. وأخمص القدم الذي يبدو كما لو كان منظوراً إليه بعين طبيب متخصص يرتبط بعظمة ضخمة عارية تنتهي بمعدة حجرية. ولا مراء في أن الشكل بمجمله يطرح سؤالاً واحداً: أتلك امرأة أم دجاجة أعدت للطهو؟ ومن ذلك السؤال يمكننا أن نستشف تحقيراً بهيمياً. بيد أن السؤال يظل بلاغياً، إذا جاز التعبير. فنحن لا نعتقد بأن المرأة دجاجة أعدت للطهو، بل إن بيكاسّو أراد أن تبدو كذلك. وإننا لنجد أنفسنا آخر الأمر وجهاً لوجه مع مشيئة بيكاسّو وتحت رحمتها على ما يبدو. لأن الفنان قد قصر عن التعبير عن نفسه، وعجز عن أن يُدخِل عاطفته في إطار موضوعه، ففرض العاطفة على الموضوع.

وقد يعزو البعض هذا الاختلاف بين اللوحتين إلى اختلاف في الأسلوب بشكل أساسي. ففي عارية مع عازفة اتساق أسلوبي يتضح في طريقة رسم العين التي تتفق وطريقة رسم اليد والقدم والشعر. وكلها على بعد واحد من المظاهر (الفوتوغرافية). أما في اللوحة

الأخرى، فثمة تناقض أسلوبي مقصود. غير أن الاختلاف يظل أعمق من ذلك وأبعد غوراً. إن بمقدورنا ـ على صعيد الخيال ـ أن نلج الصورة الأولى وأن نستجمع العواطف، في ما نتنقل من جزء إلى آخر. وإزاء عارية تمشط شعرها، لا نستطيع البتة أن نخطو إلى أبعد من العنف الذي يبديه كل جزء إزاء الجزء الآخر. ولا تتنامى فينا عاطفة ما، لأن الصدمة تجهِزُ عليها في مهدها. وذلك بالضبط هو ما حدث عندما كان بيكاسّو يرسمها. لقد أجهز على عاطفته لأنه لم يستطع أن يجد موضوعاً ملائماً نترعرع فيه. فجسد المرأة بحد ذاته أضعف من أن يعبر عن جميع فظائع الفاشية إلا أن بيكاسّو تشبث بهذا الموضوع لأنه، في لحظة الفزع والأزمة تلك، كان هو الشيء الوحيد الذي يعرفه بصورة يقينية. إنه من الموضوعات الأولى في الفن. وفد فشلت أوروبا الحديثة في أن تقدم للفنان موضوعاً سواه.



(84) بيكاسّو. الخطوات الأولى، 1943

إن جميع التناقضات التي لاحظناها في عارية تسرح شعرها تصدق كذلك على الخطوات الأولى. فهذه اللوحة كسابقتها، تضع أمامنا الدليل على مشيئة بيكاسّو الغنية عن البيان وبمبررات أوهى في هذه المرة، لأن الشحنة العاطفية فيها أقل بكثير. فهي ليست صرخة من الأعماق تحول ـ بشكل فاجع ـ بينه وبين الإنجاز الفني، بل هي التصنع والتكلف.

إن المعاناة هي معاناة بيكاسّو لطريقته الخاصة في الرسم. ويبدو كما لو كان ممثلاً مدلّهاً بنبرة صوته الخاص أو بهيئة حركاته وإيماءاته. ولا مراء في أن الوعي الذاتي ضروري لجميع الفنانين، إلا أن ذلك هو غرور الوعي الذاتي بعينه. فهو نوع من النرجسية: وهو بداية تَمَشْخُص بيكاسّو على نفسه. فعندما ننظر إلى عارية تمشط شعرها، نجد أنفسنا مدفوعين إلى الشعور بالصدمة. إلا أننا هنا لا نعي إلا الطريقة التي رسمت بها اللوحة ـ وذلك ما يمكن أن نعتبره بارعاً أو فاسداً، حسبما يمليه علينا الذوق.



(85) بيكاسّو. صورة السيدة هـ. ب، 1952

ومن عدم الكياسة أن نلفت النظر إلى مثل هذا الإخفاق إذا كان عرضياً. فهل هناك فنان لم يكن في وقت ما مغروراً أو مدلهاً بنفسه؟ إلا أننا نلاحظ في مرحلة لاحقة، بعد عام 1945، أن جزءاً لا يستهان به من إنتاج بيكاسّو قد بدأ يتسم بالتكلف والتصنع. وفي معرض البحث عن الأسباب الجذرية لهذا التكلف، نُجابه المشكلة ذاتها: الافتقار إلى الموضوعات بحيث يغدو فن الفنان هو موضوعه.

وتُقدم لنا صورة السيدة هـ. ب. مثالاً نموذجياً متأخراً. فالأسلوب مختلف، إلاّ أن درجة التكلف ليست كذلك. فقد حدث تغير كبير في مصطلحات الرسم ـ فالشّعر دوامة عاصفة، والساقان واليد مرسومة بطريقة سريعة حانقة، والوجه يكتسي بتعبير غريب مبتسر بالغ الغموض ـ ولكن ما هي حصيلة ذلك كله؟ وماذا تخبرنا اللوحة عن هذه المرأة الجالسة سوى أن لها شعراً طويلاً؟ وفيم كل هذا التمسرح؟ إن اللوحة، مع الأسف، لا تدلنا إلا على أنها مرسومة بريشة بيكاسّو.

وذلك هو الغلو في التكلف الذي يلجأ إليه هذا العبقري عندما لا يجد ما يشغل به نفسه.

ولكي أُظهر مدى ما يمكن أن تقوله لوحة مرسومة بطريقة دراماتيكية، أود أن أُورد لوحة بريشة فان غوغ من دون تعليق.



(86) فان غوغ. صورة المدير العام لمَصَحّ سانت ـ ريمي، 1889

لقد حاولت بالاعتماد على سبع لوحات أن أبين للقارئ كيف أن بيكاسّو، منذ عام 1920، كان يخفق أحياناً في العثور على موضوعات يعبِّر من خلالها عن نفسه، وكيف أنه في تلك الحالة يكاد يدمر الموضوع الأصلي الذي اختاره، ومن ثم يجعل اللوحة كلها عبثية. وهناك لوحات كثيرة من هذا النوع، مثلما أن هناك لوحات أخرى عثر فيها على موضوعه الناجح.

ومن الغباء إنكار الأصالة التي تتجلى في إخفاقات بيكاسّو، مثلما أن من الغباء الادعاء بأن أصالته تضع هذه الإخفاقات في مصاف الروائع. إن بيكاسّو نسيجُ وحدِه، إلا أن كونه إنساناً لا إلهاً يضع على عاتقنا مسؤولية الحكم على قيمة تفرده هذا.

ولا أعتزم هنا تدوين قائمة نهائية بإخفاقات بيكاسّو وأخرى بروائعه. وآمل أن أكون قد أوضحت أهمية طرح سؤال معين عنه، ويقيني أن هذا السؤال يفضي بنا إلى مقياس يمكن على أساسه أن نحكم، بطريقة نافعة، على جميع إنتاجه.

إذا استثنينا سنوات المرحلة التكعيبية، فإن جميع لوحات بيكاسّو الناجحة تقريباً قد أنجزت بين عامي 1931 و1942 أو 1943. وحدث إبّان هذه الفترة أن امتنع عن الرسم كلياً، عام 1935. لقد كانت فترة من الإرهاص الوجداني، إلا أنها الفترة التي نجح فيها كل النجاح في العثور على موضوعات ارتبطت بتجربتين شخصيتين عميقتين هما: علاقة غرامية لاهبة، وانتصار الفاشية في إسبانيا أولاً ثم في أوروبا.

إن الكتب العديدة التي وضعت عن بيكاسّو لا تتكتم قط على علاقاته الغرامية العديدة، فقد غدت جزءاً من الأسطورة. غير أن ثمة علاقة واحدة يمر عليها الدارسون مرور الكرام - وهي التي أشير إليها الآن، وهي تشهد بالافتقار إلى الواقعية الذي يحيط بسمعة بيكاسّو. وليس هناك حاجة للتجسس على حياته الخاصة، مع أن أصدقاءه لا يتورعون عن الخوض فيها بمنتهى السماجة في كثير من الأحيان. إلا أن علينا أن ننوه بحقيقة واحدة لها صلة مباشرة بفنه. إن لوحاته ومنحوتاته ومئات الرسوم في دفاتر مسوَّداته تدلنا على أن أهم علاقة في حياته من الوجهة الجنسية كانت مع ماري - تيريز والتر (Marie - Thérèse Walter) التي تعرف بها عام 1931. إنه لم يرسم امرأة قط بمثل الطريقة ولا بنصف عدد المرات التي رسمها بها. ومن المحتمل أنها غدت بالنسبة إليه بمنزلة الرمز وأن مجرد فكرتها قد أصبحت بمرور الوقت تعني أكثر مما تعنيه هي نفسها في الواقع. ومن المحتمل أنه كان أكثر إخلاصاً لنساء أخريات بكل ما يحمله الإخلاص من معنى. وذلك ما لا نعلمه. إلا أنني لا أشك بتاتاً في

أنها ظلت، لثماني سنوات، تسكن وجدانه - إذا جاز لنا أن نستعمل كلمة مما يستعمل عادة في معرض الحديث عن الأرواح، للدلالة على الشخص الذي يحس بحيوية جسده إحساساً فائقاً للعادة.



(87) بيكاسّو. عارية على أريكة سوداء، 1932



(88) بيكاسّو. المرآة، 1932

ومن بين لوحات يربو عددها على خمسمئة لوحة يحتفظ بها بيكاسّو من إنتاجه السابق، هناك أكثر من خمسين منها تدور حول ماري تيريز. ولم يستأثر شخص قط بربع هذا المقدار من مجموعته. وعندما يرسمها، تظل هي، بوصفها موضوعاً، قادرة على مقاومة أسلوبه في الرسم. وذلك يرجع إلى خلوص نيته تجاهها، وإلى أنه يرى فيها تجسيداً مباشراً لمشاعره الخاصة. إنه يرسمها كما تُرسم فينوس، إلا أنها فينوس التي لم يقم فنان من قبل برسمها على هذا النحو.

إن ما يميز هذه اللوحات هو حدة الطابع الجنسي المباشر فيها. فهي تشير من دون غموض أو لبس على الإطلاق إلى تجربة مطارحة هذه المرأة الحب. إنها تصف الأحاسيس ومشاعر الطمأنينة الجنسية بصورة خاصة. وحتى عندما تكون مرتدية ثيابها أو برفقة طفلتها (وقد أنجبتها ماري تيريز من بيكاسّو عام 1935)، فإنه يراها من الزاوية نفسها: ناعمة كالغمامة، مطمئنة مليئة باللذائذ المحددة. وكثيراً ما نجد في الأدب وصفاً للتسلط الطاغي الذي يمارسه جسد امرأة معينة على رجل ما. إلا أن الكلمات ليست أكثر من تجريدات قادرة على أن تضمر من المشاعر بقدر ما تظهر. أما الصورة المرئية فلا مثيل لقدرتها على استكناه عذوبة العلاقة الجنسية. وما على المرء، إذا أراد التحقق من ذلك، إلا أن يفكر في رسم يمثل صدراً ثم يقارنه بفيض مشتت من الكلمات المتداعية. وإذا ما أمعنا النظر في صلب الموضوع، فإننا نجد أنْ ليس ثمة كلمات للجنس - بل أصوات وحسب: إلا أن له أشكالاً على أي حال.



(89) بيكاسّو. امرأة على كرسي أحمر، 1932

لقد أدرك المعلمون الأوائل فضل الصورة المرئية هذا؛ فالأغلبية العظمى من اللوحات تتسم بمضمون جنسي أخطر بكثير مما تعترف به بصورة عامة. على أن العادة جرت في الماضي على وضع جميع الموضوعات ذات الطابع الجنسي المكشوف في سياق اجتماعي أو أخلاقي. فجميع الرسوم العارية تتضمن طريقة في الحياة. كما إن فيها دعوة إلى تبني وجهة نظر فلسفية معينة. إنها تعليقات على الزواج أو اتخاذ الخليلات أو الترف أو العصر الذهبي أو مباهج الإغواء. ويصدق ذلك على جيورجيوني (Giorgione) مثلما يصدق على رينوار (Renoir). فالنساء يستلقين هناك كالوعود المشروطة ـ أما التجربة الذاتية فيجري تجاهلها (ويظهر هذا التجاهل بأجلى صوره البورنوغرافية الداعرة التي تمثل الفعل الجنسي).

ومن السهل علينا أن نفهم سبب ذلك في الماضي، فقد كانت المحظورات الدينية والاجتماعية أكثر صرامة، والنساء أكثر تواكلاً واعتماداً على الرجال. وبالتالي، عَظُم التوكيد على تقاليد العفة والخفر. وكان للفن دور عام راسخ الجذور. كما كانت اللوحات ترسم لحساب أشخاص آخرين إلى حد غدت معه لوحات (السيرة الذاتية) نادرة جداً، مع أن التجربة الذاتية للجنس لا يمكن أن يعبر عنها إلا على غرار السيرة الذاتية. وكانت ثمة قيود أسلوبية أيضاً.

إن حق الرسام في تحوير الأجزاء - وهو الحق الذي اكتسبته الحركة التكعيبية - شرط جوهري لخلق الصورة البصرية التي تطابق التجربة الجنسية. ومهما كان الحافز الأساسي وراء المظاهر، فإن الجنس هو الذي يحددها؛ فهو أكثر إشراقاً وأخطر وزناً من المظاهر، فمن حقه آنذاك أن يتخلى عن الحجم والهوية.

إن لوحات بيكاسّو تلك هي أقرب إلى الرسوم على جدران المراحيض منها إلى صور العري العظيمة في الماضي. (وأدرك هنا أنني أضع في متناول السفهاء حججاً جديدة ضد الفن الحديث، إلا أنني لا أرى في ذلك غضاضة على الإطلاق، فليس بوسع امرئ أن يناقش السفهاء على أي حال). إنها أقرب ما تكون إلى الرسوم الجدرانية البدائية من حيث إصرارها البالغ على مطارحة الغرام. على أن هناك اختلافاً عميقاً بينها وبين معظم تلك الرسوم، لما فيها من النعومة والحنان، لا من الشراسة والعداء. إن هذه الرسوم تكاد تكون بصورة دائمة احتجاجاً على الحرمان: أي تعبيراً عن الإحباط. وفي مثل هذه الخيبة، تتلمح الرغبة والغيظ على حد سواء. ومن هنا، فإن فظاظتها هي أيضاً وسيلة لإهانة الجنس الذي حرم منه المرء. إلا أن لوحات بيكاسّو تمثل موقفاً مغايراً، إذ إنها تنضح بالمديح للجنس الذي تم الاستمتاع به. وبوسع كل امرئ أن يستشف فيها (قسمات الرغبة المُشبَعة) التي تحدث عنها وليام بلايك (William Blake).



(90) بيكاسّو. عارية، 1933

ولم يعد ممكناً الجزم بما إذا كانت تلك (القسمات) تعبيراً عن استمتاع بيكاسّو بجسد المرأة أو وصفاً لاستمتاعها هي. فاللوحات، باعتبارها وصفاً حسّياً، ذاتية إلى حد بعيد، بيد أن قدراً كبيراً من قوتها إنما يكمن في ما تنطوي عليه من ذاتية متبادَلة. إن الرسام في تلك اللوحات ليس واحداً وحسب: إنه الاثنان كلاهما، وذاتيتها المشتركة تشتمل، بمقادير متفاوتة، على تجربة جميع العشاق.

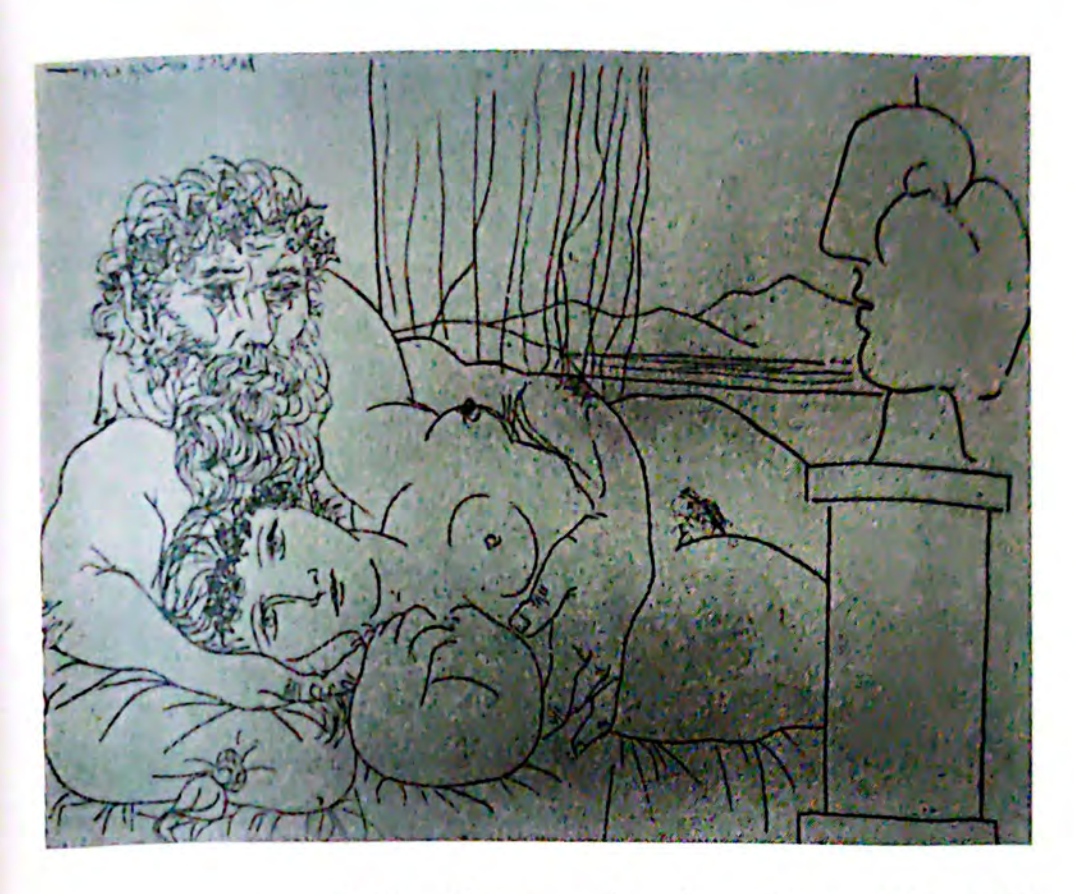
وفي تمثال منحوت في تلك الفترة نفسها، تغدو هذه الذاتية المشتركة هي الموضوع الذي يستقطب عمله.

وقد قام بيكاسّو بعدة تنويعات على هذا الرأس، وهو الرأس نفسه الذي يبدو في محفوراته التي تصور الفنان في مرسمه. وهو مطابق لماري تيريز، إلا أنه ليس صورة عنها بأي حال. وفي المحفورات، نراه يقف في المرسم ككاهن الوحي ناظراً إلى النحات وأنموذجه وهما في وضع غرامي.

إن السر الذي ينطوي عليه هذا الرأس استعارة مجازية. فهو يمثل وجهاً ما.



(91) بيكاسّو. رأس امرأة (تمثال برونزي)، 1931 ـ 1932

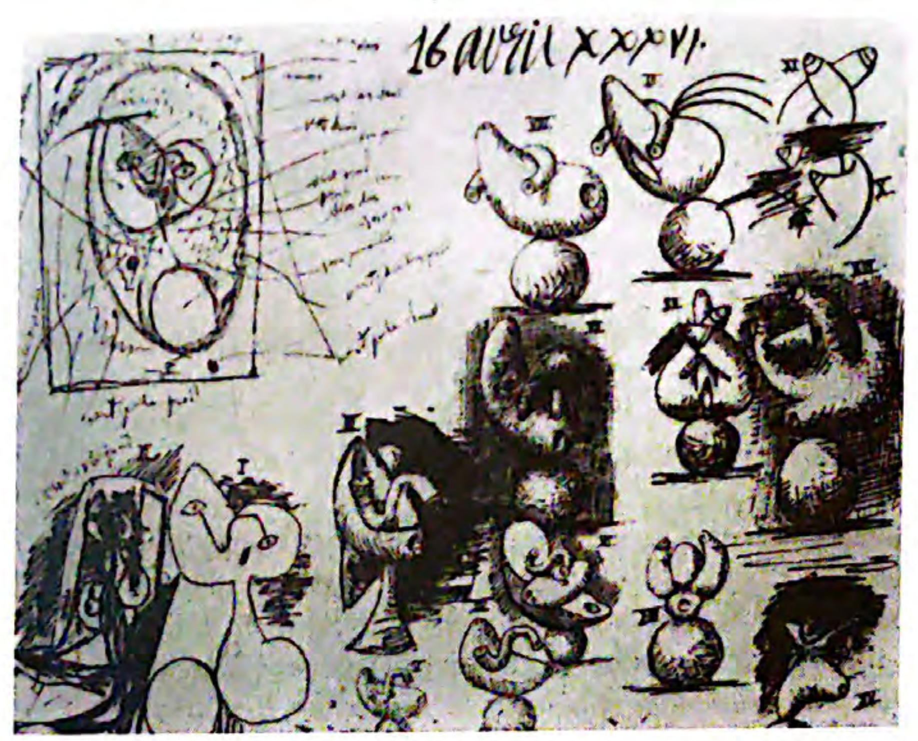


(92) بيكاسّو. النحّات والموديل يستريحان، 1933

غير أن هذا الوجه قد اختصر إلى ملمحين اثنين هما: الأنف الذي يندفع إلى الأمام باستدارته وشموخه، ويتجلى فيه الثقل والابتهاج في آنٍ معاً، وتحته الفم الناعم المنفتح العميق الانفراج. وإذا ما نظرنا إليهما على أساس كثافة المادة المتضمنة في كل منهما، فإن الأنف سيبدو شبيهاً بالخشب، والأنف بالتراب. ويبرز هذان الملمحان من ثلاثة أشكال كروية جرى تكوينها من الوجنتين وعقيمة الشعر في مؤخرة الرأس. وحجم هذا التمثال هو أول ما يقيم الدليل على صفته المجازية. فهو أكثر ـ بكثير ـ من الرأس الطبيعي ـ حتى إن المرء لينظر إليه من الوهلة الأولى كما لو كان ينظر إلى شكل يمثل الجذع البشري ثم يتبين الناظر حقيقة الأمر. فالأنف والفم كناية عن العضوين الجنسيين للذكر والأنثى. والأشكال الكروية كناية عن الأرداف والأفخاذ. وهذا الوجه أو الرأس يجسد التجربة الجنسية لعاشقين نقشت أعينهما على أفخاذهما. وإن المرء ليتساءل ما إذا

كانت ثمة صورة أخرى تضاهي ابتسامة ذلك الوجه في التعبير عن الذاتية المتبادلة التي يجود بها الجنس.

وربما توصَّل بيكاسّو إلى هذه الاستعارة بصورة غير واعية. إلا أنه في ما بعد قد درج على التلاعب عمداً بفكرة تحويل الرأس إلى أجزاء مشحونة بالإيحاء الجنسي. ويمكن أن نتلمح سير هذه العملية في هذه السلسلة المتتابعة من الرسوم.



(93) بيكاسّو. صفحة رسوم، 1936

وربما كانت الإشارة ذاتها تصدق على بعض الرؤوس التي رسمها في أوائل الأربعينيات، والتي تجسد المرارة اليائسة في أقسى حالاتها. فهي لوحات تصور العِنّة المقيتة، شأنها شأن لوحة عارية وعازفة، إلا أنها على مستوى أقل من النجاح.

ويبدو أن بيكاسّو، شأنه شأن الأغلبية العظمى منا، لا يستطيع أن يرى نفسه تمام الرؤية إلا عندما ينظر إليها من خلال امرأة. وكأنه - وهنا يتجلى تفرده ـ لا يستطيع أن يجعل نفسه معروفاً إلا من خلال

الذاتية المشتركة الرائعة التي يتيحها الفعل الجنسي. فالكثرة الغالبة من لوحاته تدور حول النساء. أما الرجال، فعددهم قليل إلى حد يبعث على العجب. وهناك عدد من هاتيك النساء مرسومات على حقيقتهن. أما البقية، فقد أضفى عليهن طابع الكمال. غير أن أغلبيتهن كائنات مركبة منهن ومنه. ويمكن، بمعنى من المعاني، أن نعتبر هذه اللوحات صوراً ذاتية ـ لا تمثله بحاله من دون تحوير، بل تمثل الكائن الذي نجم عنه وعن المرأة عندما أحس كل منهما بالآخر. والعلاقة الجنسية دائماً، أما عندما تتحول اهتمامات هذا الكائن المركب إلى اتجاه آخر، فإن الصورة تغدو عبثية وتدمر نفسها بنفسها ـ كما هي الحال في عارية تسرح شعرها. فالذاتية المشتركة لا يمكن أن تدوم إلا إذا كان الجنس هو الهدف، وإلا استحال إلى نوع من التهويل المَرَضي.



(94) بيكاسّو. رأس امرأة، 1943



(95) بيكاسّو. صبية ومينوتور، 1934 ـ 1935



(96) بيكاسّو. غيرنيكا، 1937

وهكذا، فإن المشكلة، إذا نظرنا إليها على الصعيد النفسي - تبدو شبيهة بمشكلة العثور على الموضوع، أي العثور على الوسيلة الملائمة للتعبير عن الذات. إن بيكاسّو يعثر على نفسه في النساء - ولأن إحساسه بأنه سيعيش في عزلة موحشة لولاهن قد ضاعف هذا النزوع، فإنه، من خلال نفسه التي عثر عليها في المرأة، يستطيع أن يعبر عن شواغله كفنان. وأحياناً تبدو هذه الأشياء أمراً لا يمكن التعبير عنه، لأنها تقع خارج نطاق هذه العلاقة. وعندما تكون ذات صلة بجوهر تلك العلاقة، أي عندما تكون الذاتية المشتركة التي



يتوق إليها بيكاسّو وليدة الجنس بالفعل، تكون النتائج أكثر صفاء وبساطة وإيحاء من أي عمل مشابه في تاريخ الفن الأوروبي. وقد تكون بعض الأعمال أخفى وأدق على الفهم، لأنها تتناول التعقيدات الاجتماعية للعلاقة الجنسية. غير أن بيكاسّو يجرِّد الجنس من المجتمع. فليس في الرأس البرونزي أو عارية على أريكة سوداء إشارة إلى دور العشيقة أو مباهج الزواج أو إلى ما تشتمل عليه أزهار الشر من جاذبية. إنه يعيد الجنس إلى الطبيعة عندما يكون تاماً بحدّ ذاته. وذلك ليس كل الحقيقة، بل هو واحد من جوانب الحقيقة التي لم يتمتع فنان آخر بالوسائل أو الشجاعة أو البساطة الكافية ليذكرنا بها.

في السادس والعشرين من نيسان/ أبريل عام 1937، قامت قاذفات القنابل الألمانية الموالية للجنرال فرانكو (Franco) بتدمير بلدة غيرنيكا (Guernica)، وهي أعرق مدن الباسك (Basques) ومركز تراثها الثقافي، وعدد سكانها مئة ألف نسمة في إقليم الباسك. وفي ما يأتي تقرير جريدة **التايمز** (*The Times*):

«دمرت بعد ظهر أمس بلدة غيرنيكا القديمة عن بكرة أبيها بفعل غارات جوية كاسحة. واستغرق قصف المدينة المكشوفة، التي تقع وراء الخطوط لمسافة بعيدة، ثلاث ساعات وربع الساعة بالضبط، كان في أثنائها أسطول ضخم من الطائرات الألمانية من طراز «يونكر» والقاذفات المقاتلة من طراز «هينكل» يلقي على المدينة بصورة متواصلة قنابل من زنة ألف رطل. . . وكانت المقاتلات في هذه الأثناء تحلق على ارتفاع منخفض من مركز المدينة لتطلق النار على المدنيين الذين التجأوا إلى الحقول. وبعد ذلك، تحولت غيرنيكا برمتها إلى شعلة من النيران، باستثناء مبنى دار البلدية التاريخي».

ولم يمض أسبوع، حتى كان بيكاسّو قد بدأ لوحته. وكانت حكومة الجمهورية الإسبانية قد أوكلته قبل ذلك برسم لوحة جدارية توضع في معرض باريس الدولي. وفي شهر حزيران/ يونيو، عرضت اللوحة في الجناح الإسباني، فأثارت جدلاً عنيفاً على التو. إذ انتقدها الكثيرون من اليساريين لغموضها. أما اليمينيون، فقد هاجموها في سبيل الدفاع عن النفس. إلا أن اللوحة سرعان ما أصبحت في عداد الأساطير - ولم تزل كذلك. فقد غدت أشهر لوحة في القرن العشرين، واعتبرت احتجاجاً دائماً ضد فظائع الفاشية بصورة خاصة وضد الحرب الحديثة بصورة عامة.

ترى ما نصيب ذلك من الصحة؟ وما مقدار ما يصدق منه على اللوحة الفعلية نفسها، وما مقدار ما نجم عن ذلك بعد رسمها؟

لا مراء في أن أهمية اللوحة قد زادت (بل ربما تغيرت) نتيجة للتطورات اللاحقة. فقد رسمها بيكاسّو، بصورة عاجلة وسريعة، استجابةً لحدث معين أفضى إلى أحداث أخرى - لم يكن أحد يتكهن ببعضها يومذاك. فقد قدر للقوات الألمانية والإيطالية التي مهدت لفرانكو سبيل الانتصار عام 1937 أن تجتاح أوروبا بعد ذلك بسنوات ثلاث وتفرض عليها السيطرة المطلقة.



(97) شيكويروس. صدى صرخة، 1937

لقد كانت غيرنيكا أول مدينة تُقصف بقصد إرهاب السكان المدنيين: وقد قُصفت هيروشيما في ما بعد للغرض ذاته.



(98) بيكاسّو. ثور وحصان ومصارِعة ثيران، 1934

وهكذا اكتسب احتجاج بيكاسّو على حادث صغير نسبياً في موطنه أهميةً عالمية في ما بعد. ويرتبط اسم غيرنيكا اليوم في أذهان الملايين من الناس بإدانة مجرمي الحرب جميعاً. إلا أن غيرنيكا ليست على الإطلاق لوحة عن الحرب الحديثة بالمعنى الموضوعي للاصطلاح. انظر إليها بجانب لوحة دايفد شيكويروس (David

Siqueiros) (صدى صرخة) التي رسمت عام 1937 أيضاً واستوحيت، كما أعتقد، من صورة طفل يصرخ في شريط للأنباء عن الحرب الأهلية الإسبانية.

في لوحة شيكويروس، تطالعنا المواد التي جعلت الحرب الحديثة أمراً ممكناً، وتوحي بالدمار الناجم عنها. وبالمقارنة، يمكن أن تكون لوحة بيكاسّو احتجاجاً على مذبحة للأبرياء في أي وقت على الإطلاق. فهو قد وصف اللوحة بأنها أُرموزة ـ إلا أنه لم يفسر الرموز التي استخدمها تفسيراً وافياً. ومن المحتمل أن ذلك يعود إلى أن هذه الرموز كانت تحمل الكثير من المعاني بالنسبة إليه.

قبل ذلك الوقت بثلاث سنوات، رسم بيكاسّو صورة سماها: ثور وحصان ومصارِعة ثيران. وكانت، من حيث الأخيلة، شديدة الشبة بلوحة غيرنيكا. إلا أن المصارِعة هنا هي ماري تيريز، ومعنى المشهد مركز تركيزاً تاماً على الحد المتحرك الذي يفصل بين الإلحاف الجنسي والعنف، بين الإذعان والافتراس بين اللذة والألم. وذلك لا يعني أنها معقدة في أي من نواحيها، بل إن فيها كثيراً من الشهوانية. إن الجسد، لا العقل، هو الذي يستسلم لنوع من الموت في الجنس. وإدراك هشاشة الأنثى ونقاط ضعفها بعد الحب، إنما هو نتيجة لواقع غريزي ـ واقع يشترك فيه الإنسان مع بقية الحيوانات.

عندما رسم بيكاسّو غيرنيكا، استخدم الأخيلة الخاصة التي كانت في ذهنه آنذاك، وكان حتى ذلك الحين يفيد منها في تناول موضوع مختلف تماماً في ظاهر الأمر. إلا أنه مختلف في الظاهر وحسب، أو أنه مخالف بصورة سطحية على أي حال. ذلك أن غيرنيكا لوحة عن كيفية تصور بيكاسّو لوحة للألم. ومثلما أنه عندما يعكف على لوحة أو تمثال عن مطارحة الغرام فإن حدة عواطفه تجعل من المستحيل عليه أن يميز بين نفسه وبين حبيبته، ومثلما أن صور النساء التي يرسمها كثيراً ما تكون صوراً ذاتية له كما يرى نفسه من خلالهن، كذلك فإنه

يطالعنا هنا في غيرنيكا وهو يرسم ألمه الشخصي الذي يداهمه كل يوم وهو يسمع الأخبار الواردة من موطنه.



(99) بيكاسو. امرأة باكية، 1937

إن الصورة المحفورة بعنوان امرأة باكية ـ وهي حلقة في سلسلة كاملة من الأعمال تتعلق بغيرنيكا ـ لم تعد كناية جنسية مباشرة ـ إلا أنها، على أي حال، التتمة الفاجعة للرأس البرونزي الضخم. إنها تمثل الوجه الذي تمزقت فيه، إرباً إرباً، النزعة الشهوانية والقدرة على الاستسلام للمتعة، ولم تترك خلفها إلا بقايا الألم. إنها ليست

عمل فيلسوف أخلاقي، بل عاشق مدلّه. فليس بمقدور داعية من دعاة الأخلاق أن يرى الألم على هذا النحو المدمر للذات. أما بالنسبة إلى العاشق، فمازالت هناك نزعة ذاتية مشتركة. وما حدث لوجه المرأة هو أقرب ما يكون إلى الخِصاء.

إن غيرنيكا، إذاً، عمل ذاتي على نحو بعيد الغور ـ وهي تستمد قوتها من هذه الصفة. إن بيكاسّو لم يحاول أن يتخيل الحدث الفعلي، فليس هناك مدينة ولا طائرات ولا انفجار، ولا إشارة إلى اليوم أو السنة أو القرن أو الجزء من إسبانيا الذي حدث فيه ذلك. وليس ثمة أعداء يوجَّه لهم الاتهام ـ وليس هناك بطولة. إلا أن العمل يظل احتجاجاً ـ وبوسع المرء أن يعرف ذلك حتى ولو لم يكن مطلعاً على تاريخه. فأين الاحتجاج إذاً؟

إنه يكمن في ما حدث للأجساد ـ للأيدي وأخامص الأقدام، ولسان الحصان، وثدييْ الأم، والعيون في الرأس. وما حدث لها في أثناء عملية الرسم هو المعادل الخيالي لما حدث لها على صعيد الإحساس الجسدي. إننا لنحس الألم بأعيننا. وما الألم إلا احتجاج الجسم.

وعلى نحو ما يجرد بيكاسّو الجنس من المجتمع ويعيده إلى الطبيعة، فإنه هنا يجرد الألم والخوف من التاريخ ويعود بهما إلى طبيعة تَجْأر بالاحتجاج. إن جميع لوحات الإدانة التي رسمت في الماضي كانت ترفع استغاثتها إلى قاض ديّانٍ عالي المنزلة ـ سواء أكان سماوياً أم إنسانياً. أما بيكاسّو، فلم يتوجه باستغاثته إلى شيء أكثر من غريزة حب البقاء فينا. ومع ذلك، فإن نداء الاستغاثة هذا يؤكد النظرة المتطورة لواقع العالم الحديث. وهي النظرة التي وجد القادة السياسيون ـ في الشرق والغرب على حد سواء ـ أنفسهم ملزمين بقبولها.

❋ ❋ ❋

إن الصور الناجحة التي رسمها بيكاسّو بعد غيرنيكا تقع على مستوى المعاناة نفسه، ألا وهي معاناة الذاتية الجسدية الحادة. فهناك لوحات من طراز الطبيعية الصامتة تصور رؤوساً وجماجم حيوانية رسمها إبّان السنوات الأولى للاحتلال الألماني. وهي، في واقع الأمر، دراسات إضافية لرأس الحصان المعذب في غيرنيكا. إنها فواجع الجسد. وليس ثمة من فرق، إلا أن كل شيء يبدو الآن جامداً وصامتاً.



(100) بيكاسّو. طبيعة صامتة مع جمجمة ثور، 1942

كانت اللوحة الرئيسة الثانية بعد غيرنيكا هي عارية وموسيقية التي سبق وألقينا عليها نظرة فاحصة. إلا أن بوسعنا الآن أن نتقرّى الصلة القائمة بينها وبين الصورة العارية التي رسمها لماري تيريز. فهي تشتمل على كل ما يناقض تلك الصور. إنها تأبينٌ لها ومناحة. وجسد المرأة المستلقية على السرير يمثل فقدان كل ما كان في الصور السابقة من متعة وسرور. ولست أعرف مفارقة تقليدية بين الشباب والشيخوخة تضاهي هذه في جلائها وقوة تأثيرها، لأن الفوارق هناك موضوعية ـ إذ ينكمش النهدان ويتقوس الظهر. أما هنا، فالمفارقة ذاتية كذلك. ومرة أخرى، نلاحظ أن من المستحيل التمييز بين الكآبة في جسد المرأة وما يحس به هو من الكآبة إزاء هذا الجسد. إن ما يعانيه كلاهما الآن هو الحرمان، بحيث تغدو اللوحة تعبيراً عن الإحساس الجسدي بالغياب. ولا يعنينا أن نعرف ما إذا كان هذا الغياب هو غياب الحرية أو الطعام أو العاطفة أو الأمل، أو غياب شخص آخر. وربما تعددت معانيها بالنسبة إلى بيكاسّو إلى حد لم يستطع معه الإفاضة في شرحها.

* * *

ما إن أطل عام 1843 حتى انتهت المرحلة الثانية والعظيمة من حياة بيكاسّو الفنية. ففي هذه الفترة رسم بعض الصور الرديئة وبعض الصور العظيمة أيضاً. وبعد عام 1943 لم ينتج شيئاً يقف على قدم المساواة مع ما سبق. لماذا لم يستطع أن يعود إلى ما كان عليه من قبل؟ إن لوحات بيكاسّو العظيمة بين عامي 1931 و1943 كانت كلها تنحو منحى السيرة الذاتية ـ بما فيها غيرنيكا، وذلك هو ما ضلل عدداً كبيراً من النقاد. ذلك أنها كانت اعترافات تتعلق بتجارب شخصية إلى حد بعيد، وذات طابع مباشر. وليس فيها خيال اجتماعي بالمعنى العادي الحديث للكلمة. لقد كانت اللوحات الأولى تتناول

موضوع الألم، وكانت هي واللوحات الغرامية على طرفي نقيض. إلا أنها كلها معنية بالتعبير عن الأحاسيس وتستغل حرية تحوير الأجزاء، وهي الحرية التي اكتسبتها التكعيبية لتحقيق أغراضها.

وللعثور على تلك الموضوعات، كان بيكاسّو نادراً ما يغادر جسده. فهو لم يرسم الصور الغرامية إلا من خلال تجربته الجسدية. ولم يرسم صور الحرب إلا من خلال مخيلته الجسدية التي زادتها التجربة الجنسية توهجاً. (ومن الطريف في هذا المجال أن نلاحظ أن جميع الشخوص في اللوحات الأخيرة تكاد تكون كلها من النساء). وكان اختيار موضوعاته الناجحة مقصوراً على ما كان يعانيه على صعيد غريزي جداً. وعلى ذلك الصعيد ـ الذي لم يقم فنان أوروبي باستقصائه من قبل بمثل هذا العمق ـ تتأكد دلالة الموضوع أو معناه الخاص من الوجهة البيولوجية لا من الوجهة الحضارية. وإذا كنا نتمتع بالشجاعة الكافية، فإن علينا أن نعترف بأننا نتشابه جميعاً على هذا الصعيد.

إن استمرار الرسم على هذا النحو كان لابدّ أن يعني استمرار العيش بالحدّة والصخب اللذين تميزت بهما الحقبة الأخيرة. وربما كان ذلك مستحيلاً في سن الثانية والستين. غير أنه، على أي حال، لم يكن طوع مشيئة المرء أو اختياره. لقد انتهت العلاقة مع ماري تيريز، ومع أن نساء أخريات قد حللن محلها، إلا أن العواطف نفسها لم تعد تميز العلاقات الجديدة. وقد انتهت الحرب الإسبانية، ولم يعد بوسع أي شيء آخر أن يبهظ وجدان بيكاسّو مجدداً على نحو ما أبهظته أنباء الحرب الأهلية في وطنه. وكان النازيون يعانون الهزيمة في ستالينغراد: ولم تكد تمضي سنة واحدة حتى حررت باريس. ولم يعد بمقدور بيكاسّو أن يحس بروح المبادرة تعمل في وجدانه. ويعود بعض ذلك إلى تقدمه في السن، وبعضه إلى مسار الأحداث العالمية. فقد رأى وتخيل تجارب الآخرين باعتبارها أكثر

حدة وأعمق دلالة من تجاربه هو. وكان عليه أن يسقط جسده من اعتباره، ويسقط الموضوعات المتعلقة به أيضاً.

كانت هناك أسباب إيجابية لاعتزام بيكاسّو في ذلك الوقت أن يبدأ مرحلة جديدة من حياته الفنية. فقد عانى ظروف الاحتلال، وجرب الأحداث السياسية على حقيقتها، وذلك ما لم يفعله منذ شبابه في إسبانيا. وبالتالي، فقد أثرت فيه المشاعر السياسية تأثيراً فعلياً. وكان أغلب أصدقائه من رجال المقاومة. ومع أنه لم يشترك فيها، فقد أصبح أحد أعلامها. وعندما حررت أوروبا أخيراً أحس - شأنه شأن الملايين غيره - بأن من واجبه الإسهام في ولادة عالم جديد. وفي عام 1944، انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي.

كانت هذه لحظة صدق قضى بيكاسّو خمسين عاماً في سبيل بلوغها. وكانت هذه هي اللحظة التي تصرف فيها واختار على نحو يجعله قادراً على المزاوجة ما بين الواقع المحيط به وبين عبقريته الشخصية.

منذ أن قدم بيكاسّو إلى غربي أوروبا، دأب على انتقاد كل ما يراه. وباستثناء المرحلة التكعيبية التي كان فيها واقعاً تحت تأثير الآخرين، كان نقده يتجلى بصورة متكررة في تفضيله لما هو بدائي. ومثلما فعل روسّو، وضع بيكاسّو الطبيعة ضد المجتمع. غير أن هذا الموقف «الثوري» الذي كان صالحاً قبل مئة وخمسين سنة أصبح الآن موقفاً بالياً مضى أوانه. لقد أصبحت الفلسفة الثورية فلسفة مادية، وغدا الثوريون الذين تخشى الرأسمالية بأسهم هم الماركسيون وحسب. وبذلك، فإن بيكاسّو بانضمامه إلى الحزب الشيوعي، قد وضع مشاعره الثورية لأول مرة موضع التنفيذ وفقاً لمعطيات الواقع المعاصر.

إن عبقرية بيكاسّو هي من النوع الذي يتطلب الإيحاء من الناس الآخرين. إنه الناطق بلسان الآخرين وعرّافهم. وهو ليس بأي حال من الأحوال الباحث الحديث المتوحد، لأنه ليس لديه الإيمان الكافي

بالعقل أو التقدم في الفن. وعندما حرم من هذا الإيحاء في الأجواء التي عايشها بعد عام 1914، كان كثيراً ما يخفق في العثور على موضوعات قادرة على استيعاب عواطفه. وفي الوقت نفسه، اضطر إلى أن يبحث في دخيلة نفسه عن إلهام بديل. وقد وجده إلى حد ما في إسباغ الكمال على صِنْوِه الآخر بوصفه «متوحشاً نبيلاً». وخلال الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، أتاح له هذا العقد الغامض بينه وبين نفسه أن يبدع روائع على مستوى عالٍ من الأصالة، وهي اللوحات التي لعب فيها ـ بكل ما يتمتع به من براعة وحذق فني ـ دور الناطق بلسان تجاربه الغريزية. إلا أن ذلك لا يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية، لأنه كان أمراً معكوساً وشاذاً. لقد كان محتاجاً إلى الإلهام ممن كان ينتمي إليهم ويخصّهم، لا ممن كانوا بالضرورة ينتمون إليه. وكان محتاجاً إلى ما يسميه سيزار «شعبه الفريد». وذلك ما كان يتوق إلى العثور عليه بانضمامه إلى الحزب الشيوعي. ولو أنه عثر عليه، لتفجرت عبقريته على نحو لم يعهد فيها من قبل.

لقد قال في معرض تفسير قراره:

(ألم يكن الشيوعيون هم الأشجع في فرنسا، وفي الاتحاد السوفياتي، وفي وطني إسبانيا؟ ففيم إحجامي إذاً؟ أخشيةً من الالتزام؟ إنني، على العكس من ذلك، لم أحس قط بالحرية والاكتمال كما أحس بهما اليوم. ثم إنني كنت تواقاً لإيجاد وطن جديد لي: فقد كنت منفياً حتى ذلك الحين، أما الآن، فلست كذلك: ففي انتظار اليوم الذي تصبح فيه إسبانيا قادرة على الاحتفاء بعودتي إليها، فتح الحزب الشيوعي الفرنسي ذراعيه لي، ولقيت فيه كل من كنت أوليهم أعظم الاحترام؛ إذ التقيت أعظم المفكرين وأعظم الشعراء، ووجوه محاربي المقاومة في باريس جميعاً، الوجوه التي رأيتها وكانت جميلة جداً في تلك الأيام من آب/ أغسطس، إنني أحس بأنني بين إخوتي ثانية).

«لم أحس بالاكتمال أكثر مما أحس به اليوم...». ربما كانت هذه الجملة مجرد عبارة بلاغية، إلا أنني أشك في ذلك. ذلك أن كل ما ناقشناه حتى الآن في هذه المقالة يوحي بأنها كانت حقيقية.

يصعب الجزم بالتأكيد في ما إذا كان لأحلام بيكاسّو ما يبررها. فهل خُيِّب أمله أم أنه خُدع؟ إن هذا السؤال هو ما يتعين على جميع المثقفين الشيوعيين، ولاسيما الفرنسيون منهم، أن يجيبوا عنه؟ وما من أحد منهم يفعل ذلك، لأنه ما من أحد منهم ينظر إلى السنين العشرين المنصرمة التي ضاعت هباء من حياة بيكاسّو الفنية.

وإذا أخذنا الأمور بظواهرها، فإنه لا يعقل أن يأمل المرء بأن مجرد الانضمام إلى حزب سياسي سيحل تناقضات، حياة بأكملها. ولكن يحق فعلاً أن يتوقع المرء من أي حزب شيوعي أن يكون مغايراً لغيره من الأحزاب. فهو أكثر من حزب سياسي، إنه مدرسة للفلسفة وجيش وأداة لتحقيق المستقبل، وهو، في أنبل حالاته، مجتمع إخائي. وقد ساهمت الأحزاب الشيوعية في خلق بعض الفنانين - إلا أن من الفاجع أن نرى أنها قد ساهمت في تدمير بعضهم كذلك. إذ أسهمت في خلق ماياكوفسكي (Mayakovsky)، وإيزنشتاين (Eisenstein)، وبريخت، وإيلوار (Eluard). وربما كان بوسع حزب شيوعي أن يبقي على بيكاسّو، لاسيما أن تجربة حياته بأكملها قد جعلته في تلك اللحظة مهيّئاً للمساعدة. «لقد لقيت فيه كل من كنت أوليهم أعظم احترامي... إنني أحس أنني بين إخوتي ثانية».

ومهما يكن من أمر ذلك العون الذي هيأه الشيوعيون لبيكاسّو، فلا شك في أنهم قد أعانوه على نحو سيّئ. لقد سألهم الخبز (وربما كان من النوع الذي لم يكن بوسعهم تزويده به)، إلا أنهم بغير شك لم يقدموا له إلا حجراً.

كان من جراء انخراط بيكاسّو في الحزب الشيوعي وإسهامه في حركة السلم أن ذاع صيته أكثر من ذي قبل. ولهجت الألسن باسمه في جميع الأقطار الاشتراكية. وكانت لافتة حمامة السلام التي صنعها تشاهَد على ملايين الجدران، معبرة عن آمال الأغلبية الساحقة من البشر. وغدت الحمامة رمزاً صادقاً: لا بسبب قدرة بيكاسّو الفنية (فالرسم يتميز بالإثارة والسطحية والفجاجة)، بل كنتيجة لقوة الحركة التي كان بيكاسّو يخدمها. لقد كانت بحاجة إلى رمز، فاتخذت رسم بيكاسّو عنواناً لها.



(101) بيكاسّو. الحمامة (ملصق)

ويحق لبيكاسّو أن يفخر بذلك. فقد ساهم بصورة إيجابية في أخطر صراع يشهده هذا العصر. وقام بصنع لافتات ورسوم أخرى. وأعار اسمه وسمعته مرة بعد مرة ليشجع الآخرين على الاحتجاج ضد أخطار الحرب النووية. وكان في وضع يمكنه من أن يستخدم فنه كوسيلة للتأثير في الناس من الوجهة السياسية. ودرج على هذا المسلك قدر استطاعته بصورة واعية وذكية. ولست أعتقد أنه كان مخطئاً في ذلك، أو أنه قد جانب الصواب في اختيار خطه السياسي. ومع ذلك كله فإنه، وهو الفنان الذي يتمتع بمثل هذه القدرات، قد فسُد وذهبت عبقريته أدراج الرياح.

إن بيكاسّو، بانخراطه في الحزب الشيوعي، إنما كان يتوق إلى الخروج من منفاه. والواقع أن الشيوعيين قد عاملوه على نحو ما كان يعامله الآخرون، أي إنهم فصلوا بين الرجل وعمله، فكالوا المديح والتمجيد للأول، بينما وقفوا من الثاني موقفاً يتميز بالمواربة والغموض. وكان له أصدقاء شيوعيون مثل إيلوار، ممن أعجبوا بفنه إعجاباً حقيقياً، إلا أنني أتحدث هنا عن الحركة الشيوعية الدولية بمجملها، لأن بيكاسّو قد غدا الآن شخصية عالمية.

وفي موسكو، سُخِّرت سمعته كرجل عظيم لأغراض دعاوية - بينما كان الرفض من نصيب فنه الذي اعتبر فناً فاسداً منحطاً. ولم تعرض لوحاته قط، ولم يُنشر أي كتاب عن إنتاجه - حتى ولو كان كتاباً يهدف إلى تبيان ما في فنه من انحطاط مزعوم. وغدا مجرد ذكر فنه أمراً منكَراً، لأنه أصبح بمثابة الخروف الأسود في العائلة البورجوازية. وكان في ستار الكتمان هذا ما أكسبه لفتة من السحر أحياناً، إلا أنه لم تجر أي محاولة للتحليل في أي من الطرفين.

ولم تكن الأمور أحسن حالاً خارج الاتحاد السوفياتي. فإن إصرار السوفيات آنذاك على الوحدة الثقافية الشاملة قد دفع النقاد

والفنانين الشيوعيين في غربي أوروبا، ممن وافقوا على إنتاج بيكاسّو، إلى استنزاف طاقاتهم في تطويع المصطلحات الرسمية لتشمل أكبر عدد ممكن من اللوحات. ولم يعد من المحرم الآن الإتيان على ذكر فنه، بل أصبح من الممكن ذكره حسب مواصفات تقليدية متعارف عليها. وبصورة تدريجية، خيط لبيكاسّو زيٍّ تنكريّ من الكلمات. فانهال التكريم والمديح على دوره كفنان، وبمصطلحات كانت من الابتسار و«الإنسانية» بحيث لا تنطوي على إساءة لأحد. وحلت هذه المصطلحات أو العبارات المبتذلة محل اللوحات نفسها، وأصبحت هي العملة المتداولة في معرض الحديث عن بيكاسّو في صفوف اليسار الشيوعي الأوروبي. وكانت هذه العبارات المكررة أيضاً تقف عقبة كأداء دون التحليل أو النقد.

وسأقدم مثالاً على هذه التمويه. إن أراغون (Aragon) كاتب موهوب كل الموهبة. غير أنه هنا، بحكم دوره كداعية من دعاة الثقافة اليسارية، يهوي بخياله المجنح إلى مستوى التهافت والزيف. ومن المحتمل أنه قد أقنع نفسه أن الأمور كانت على ما يوحي به من الجمال والبساطة، إلا أنه، في أعماقه، كان يعرف أنها خلاف ذلك. لقد أراد أن يدفع عن بيكاسّو صلفَ جدانوف (Zhdanov) الثقافي في موسكو. إلا أنه في دفاعه عن بيكاسّو على هذا النحو لم يكن يؤدي له أي خدمة.

«في هذا المعرض. . . أراد رجل يعيش في عام 1950 أن يُظهر إنتاجه وجدية إنتاجِه إلى الناس الآخرين الذين يعيشون في عام 1950 ـ حتى وإن فاتهم ذلك. ولا ريب أن هؤلاء الناس وتحيزاتهم ومطالبهم المفهومة ـ وبعضهم يحسون بنزعة راسخة الجذور إلى الكراهية أو الهزء، وبعضهم تنتابهم الدهشة البسيطة والانشداه إزاء الأشياء الجليلة ـ أقول إن هؤلاء سيقفون وقفة متأنية أمام هذه

المجموعة من الصور التي يتضافر فيها الأسود والأبيض أكثر من ألوان النهار جميعاً، ويسكبان النور على غرفة لن نعرف منها أكثر من حاشية الستار أو شق في درفة الشباك أو طرف الحشية. بيد أن الجميع هنا، بمن فيهم المتشكك، والنصير، والمندهش، والمرأة التي تحمل طفلها على ذراعيها، والجندي الذي لم يكن حتى ذلك الحين يعرف ساعديه حق المعرفة، والرجل العجوز، والرجل الذي يوشك أن ينفجر بالقهقهة، ها نحن، جميعاً، ندخل الغرفة برفقة بيكاسّو. صَهْ..! إننا لنمسك أنفاسنا وأصواتنا وخطواتنا. ففي هذه الغرفة امرأة ترقب رجلاً غافياً. والتنويعات التي كان الرسام قد قام بها مئات المرات على الموضوع ذاته تختزل هنا إلى بضعة خطوط يقترب أحدها من الآخر، ثم تتجه بمجموعها صوب لوحة ترقب فيها إحدى النساء، التي في المقدمة، امرأةً أخرى مقرفصةً مثلها، كما لو كانت تنظر إلى نفسها في مرآة.

«وعند هذا الحد في زيارتنا، من منا سيرفع صوته؟ ها نحن هنا، متشابهون على الرغم من تبايننا، كأن ثمة يداً تقودنا إلى أعمق أعماق حياة الناس الحميمة، وتضعنا وجهاً لوجه مع مشهد هو من الجمال بحيث يتعين علينا أن نعود إلى معلِّمي الألوان، إلى رسامي البندقية الأوائل، ليتسنى لنا أن نفسر دهشتنا لأنفسنا».

ويبدو الأمر هنا كما لو أن بيكاسّو معصوم عن الخطأ؛ إذ لم يجرِ قط تمحيصُ ما يرسم مهما كان نوعه. فقد كان مُعفى من ذلك، لأنه كان أشهر فنان في العالم، وشيوعياً. وما الإعفاء إلا صنو النفي. وقد سمى أحد الطرفين هذا الإعفاء «انحطاطاً» وسماه الآخر «أملاً أبدياً». وقد رأينا أن بيكاسّو كان في حاجة إلى موضوعات. غير أن ما وهبته له الحركة الشيوعية لم يكن إلا موضوع نفسه المستهلَك، ألا وهو بيكاسّو بوصفه بيكاسّو، بوصفه بيكاسّو.

أكان يمكن للأمر أن يكون خلاف ذلك؟ إنه لمضيعة للوقت أن نلعب لعبة «لو أن» التاريخية. إلا أن البديل قد يكون ذا غناء في مثل هذه الحالة، لأنه لاتزال تُرتكب أخطاء مشابهة. فالسياسة السوفياتية الرسمية إزاء الفن تميزت بالإصرار على الخطأ إلى حد خطير. ولا يعود ذلك إلى أنها كرست في داخل الاتحاد السوفياتي أسلوباً من أساليب المذهب الطبيعانيّ الذي اختطه محدَثو النعمة البورجوازيون في القرن التاسع عشر (إذ إن الجاذبية فيه تقتصر على الرغبة في تملّك الموضوع) ـ فذلك ما يمكن أن يقوّم نفسه بنفسه، بل إن الجانب المخرب في المسألة يتجسد في الاعتقاد بأن مثل هذا الأسلوب هو أسلوب الفن الاشتراكي بصورة شاملة وجامعة مانعة، لأن ذلك يهيئ للتحيزات الإقليمية فرصة الإطاحة بسلطان العقل، ويقسر حدود الفن الروسي الخاصة على الفن في كل مكان، مما يقلص الموضوع الواسع الفسيح، ويفترض الصواب في ما ينبغي إقامة البرهان عليه.

إن الموقف الفرنسي من الفن يبدو مغايراً جداً للموقف الروسي. إلا أن هناك سمة مشتركة بينهما اليوم ـ ألا وهي المسايرة الإقليمية. فحيث إن باريس كانت منذ أمد بعيد هي المركز الفني للعالم، وبما أن تجارة الفن قد ازدهرت في باريس بحيث غدت اليوم إحدى «صناعات» المدينة، فقد أصبح مقبولاً لدى جميع المثقفين الفرنسيين تقريباً، بمن فيهم الشيوعيون، أن الفن ما هو إلا هبة طبيعية من فرنسا. وهم ليسوا من السذاجة بحيث يعتقدون أن كل فن جيد هو فرنسي، إلا أنهم يعتقدون فعلاً أن كل فن جيد لابدّ أن يجد طريقه إلى باريس لينال ما يستحقه من التكريم. وتنعكس مثل هذه النزعة على مقاييس النقد الفني المعاصر. ومن الصعب الاعتقاد بأن اللغة المستعملة هي اللغة التي يكتب بها الفلاسفة. إنها لغة

زاخرة بالبلاغة الفضفاضة والنعوت البعيدة عن الدقة. ولنا في أندريه مالرو (André Malraux) نموذج موهوب في هذا المضمار. وينعكس ذلك أيضاً في الرقاعة الصارخة التي يزخر بها الكثير من المناقشات الثقافية ـ والذين يخرجون عن هذه القاعدة ليسوا هم الشيوعيون، بل الشبان. ويشيع الاعتقاد في فرنسا بأنه لم تبق هناك أسئلة حول الفن لم تتوافر لها الإجابة الوافية هناك.

وهكذا وجد بيكاسّو نفسه حبيس تحيزات رفاقه الجدد، في فرنسا على نحو ما، وفي البلدان الاشتراكية على نحو آخر. ودارت مساجلات لا نهاية لها حول الطريقة التي يمكن بها للفن أن يخدم مصالح شغيلة العالم. ومع كل مساجلة، كان مجال النقاش يضيق ويتقلص، فيما كان اتساع العالم يضيع أكثر فأكثر في مطاوي النسيان.

ولو أن الأمر لم يجر على هذا النحو، ولو أن وجهات النظر الثقافية لموسكو وباريس كانت أقل توكيداً على النعرة القومية وأكثر تواضعاً، لكان بوسع بعض الرفاق أن يحللوا إنتاج بيكاسّو ـ بدلاً من أن يقصِّروا همهم على رفضه أو تحبيذه. وكان بمقدورهم آنذاك أن يكتشفوا الطريقة التي نُفي بها، وذلك ما كان من شأنه أن يدل على كيفية إنقاذ عبقريته والإفادة منها في آنٍ معاً.

كان من واجب بيكاسّو أن يغادر أوروبا، التي لم ينتم إليها بشكل مناسب، والتي ظل فيها غازياً شاقولياً. وكانت الحركة الشيوعية العالمية بنظرتها الأممية وتضامنها الأخوي الحقيقي (على مستوى جماهير الأعضاء على الأقل) هي المجال المثالي القادر على تمكين بيكاسّو من الارتحال حسبما يرتضيه من شروط، أي بوصفه فناناً أو عرافاً يبحث عن شعبه الفريد الذي سيكون بمثابة الناطق بلسانه.

ربما قدر له أن يزور الهند وإندونيسيا والصين والمكسيك أو جنوب أفريقيا. ولعله لم يكن سيتجاوز القطر الأول. وليس لدي فكرة عن القارة أو القطر الذي كان سيختاره. كما لا أقصد أنه سيستقر خارج أوروبا لا محالة، بل أقصد أنه كان لابدّ أن يجسد شواغل جديدة خارج أوروبا. فسرعته الخارقة في تمثل الأشياء وهضمها، وتراثه الثقافي المعقد المتعدّد الألوان والأساس الجسدي لفنه، والعمق الذي يميز أسلوبه الشخصي جداً إذا ما قورن بالتقاليد غير الأوروبية في الرسم والنحت، وبمعتقداته السياسية المستجدة وطبيعة عبقريته التي تفحصناها في هذه المقالة ـ أقول إن كل هذه العوامل كانت ستجعله قادراً قدرة خاصة على أن يصبح فنان العالم الجديد الناهض الذي يرفع لواء التحدي في وجه السيطرة الأوروبية.

وليس بوسعنا، لسوء الحظ، أن نخلق، حتى في خيالنا، اللوحات التي لم يرسمها بيكاسّو. إن بيكاسّو يكره الترحُل. فهو، في سبيل المثال، لم يسافر غير مرة واحدة إلى إيطاليا. ولم يغادر أوروبا قط. غير أن الفرص كانت مهيأة جداً. لأن حماس بيكاسّو كان عظيماً جداً أول الأمر لبدء حياة جديدة ونضال جديد!

ولو تم ذلك، لكانت تلك أول مرة في تاريخ الفن يُفوَّض فيها فنان بعمل ما وفقاً لمقتضيات عبقريته الخاصة. وكان بوسع اللوحات، بمجرد رسمها، أن تجسد فكرة ما، وتحقق أملاً من آمال إيميه سيزار الضرورية ضرورة لازمة لعصرنا هذا.

«... لأنه ليس صحيحاً أن عمل الإنسان قد أُنجز، وأن ليس ثمة ما نفعله في هذا العالم، وأننا الطفيليات العالقة بجسم عالمنا، وكل ما يجب علينا فعله هو أن نماشي العالم. كلا! إن عمل الإنسان مازال في بدايته، ويبقى على الإنسان أن يحطم كل القيود التي تغل حماسته وعنفوانه. وما من شعب يحق له احتكار الجمال أو الذكاء أو القوة؛ فهناك مكان للجميع حين يلتئم شمل المنتصرين».

والأهم من ذلك كله، أن هذه الأعمال التي لم تخرج إلى حيز الوجود كانت ستعني انتصار المرحلة الأخيرة في حياة فنان عظيم - والإفادة التامة من عبقرية بيكاسّو وهو في ذروة قوته.

غير أن ما حدث هو أنه أصبح واحداً من النصب التذكارية القومية، وشَرَع يُنتج التوافه.

* * *

يمكن أن نستشفّ الرعب المتفاقم الذي تميزت به السنون الخمس عشرة الأخيرة من حياة بيكاسّو بين سطور من زاروا هذا النصب التذكاري، فسجلوا انطباعاتهم في الصحف. فكل ما عندهم لا يعدو القيل والقال. بل إن بحاثة جاداً مثل جون ريتشاردسون (John Richardson) يقتصر على وصف ما يلبسه بيكاسّو وما يتناوله على مائدة فطوره. وفي آخر المطاف، لا يسع المرء إلا أن يقتنع أنْ ليس ثمة شيء آخر مما يمكن وصفه. ففيم الحاجة إلى وصفه إذاً؟ لأن بيكاسّو عَلَم مشهور تُسلط عليه الأضواء التي تجعل كل شيء يبدو من وجهة نظر المتفرج مهمّاً وذا دلالة. وبعض الناس، ومنهم بعض أصدقائه الخلّص، يتقربون منه لكي يُسلِّط بعض الضوء على وجوههم أيضاً.

إذا ما رغبت في الاطلاع على الرعب الذي تزخر به حياته تلك، فما عليك إلا أن تقرأ كتاب هيلين بارملان[1] (Hélène Parmelin) **بيكاسّو بلا تزويق** (*Picasso Plain*) الذي يكشف النقاب عن كثير من الأمور بصورة غير مقصودة. والمؤلفة شيوعية وزوجة فنان شيوعي، وصديقة مقربة من بيكاسّو. ويدور الكتاب عن حياة

---

(1) Hélène Parmelin, *Picasso Plain: An Intimate Portrait* (London: Secker & Warburg, 1963).

بيكاسّو في الخمسينيات. وقد وجه الإهداء إلى (ملك لا كاليفورني King of La Californie). ولا كاليفورني تلك هي دارة بيكاسّو في مدينة كان (Cannes). وبيكاسّو هو الملك.

بيكاسّو إذاً هو الملك. وكل شخص يدور في فلكه. ونزواته بمرتبة الناموس. وما من كلمة نقد تسمع قط. وهناك أكوام وأكوام من الكلام ليس فيها من النقاش الجاد إلا النزر اليسير. وبيكاسّو يتصرف ويعامَل كطفل مدلل ينبغي حمايته. ونفهم من سياق الكتاب أن من المقبول أن يحب المرء لوحة أكثر مما يحب الأخرى. إلا أن من المستنكر أن يوحي المرء بأن أي لوحة هي إخفاق مطبق. وليس هناك أدنى إحساس بصراع بيكاسّو في سبيل الوصول إلى هدف ما: بل مجرد إحساس بصراعه على غير اتجاه في دخيلة نفسه، وبصراع كل شخص آخر في سبيل توفير التسلية والسعادة له. وصحيح أنه ليست هناك شكليات تحد من آداب السلوك، إلا أن إنكار الذات هنا يبلغ حد التهافت. فالسيدة بارملن تسرد حكاية توضح ذلك ـ وبصورة لا تصدق. فقد كانت ذات يوم تستحم في غرفة قريبة من مرسم بيكاسّو. وحدث أن عاد فجأة برفقة عدد من الزوار. ولم تكن ترتدي أي ثياب، ولم يكن هناك وسيلة للخروج إلا باجتياز المرسم. وبدلاً من أن تنادي وتطلب منشفة، جلست ترتجف مدة ثلاثة أرباع الساعة فأصيبت بالأنفلونزا.

والمفزع في ذلك كله إنما يكمن في أن هذه الحياة مسلوخة عن الواقع. فبيكاسّو لا يحس بالسعادة إلا في أثناء العمل. إلا أنه ليس لديه شيء خاص به لينشغل به. فهو يستعير الموضوعات التي تناولها قبله الفنانون الآخرون (نساء الجزائر (Les femmes d'Alger) دولاكروا، ولاس مينيناس (Las Meninas) فالاسكيز، وغداء على العشب لـ مانيه). إنه يزين الجرار والأطباق التي يصنعها له أناس

آخرون. ويلهو على نحو ما يلهو الأطفال. وبالتالي، فقد أصبح مرة أخرى الطفل النابغة الذي عرفناه. وأخفق العالم في تحريره من هذه الحال لأنه أخفق في تشجيعه على النمو والتطور.



(102) دولاكروا. نساء الجزائر، 1834

وهو ليس أكثر التصاقاً بالواقع خارج مرسمه. ففي بيته يتحلق حوله السدنة والمتزلفون. أما في خارجه، فهو إله رؤوف يجلب الحظ إلى كل من يسكنون البلدة نفسها أو يتناولون عشاءهم في المطعم نفسه. ولكن من منهم ينظر إليه بعين الجد؟ بوصفه شيوعياً؟ أم بوصفه رساماً؟ إن الناس يميلون إليه، بل من المحتمل أنهم يحبونه بوصفه محسناً كريماً. فهو مجلبة للفخر واليسر، وهو يمنح الكراريس التذكارية والرسوم مثلما يمنح الناس شرف التحدث إليه.



(103) بيكاسّو. نساء الجزائر، 1955



(104) فلاسكيز. لاس مينيناس، 1656

إن ملء الفراغ الذي كان يشغله الواقع يستلزم الابتداع. وحياة بيكاسّو زاخرة بالنزوات والأوهام والمشاهد المسرحية المنتقلة بوجه خاص. ولست هنا بصدد الحديث عن حياته الذاتية، بل عن حياته اليومية في بيته؛ فهناك الشخصيات المخترعة والشعائر المخترعة والألاعيب اللفظية المخترعة. وتبدو الأمور مقلوبة رأساً على عقب إذا جاز التعبير. ويعمل مريدوه على أن يُعلوا من شأن كل شيء ويجعلوه أكثر واقعية من الحياة، لكي لا تبتلعه مهاوي الفراغ والضياع قط. وإن المرء ليتذكر في هذا المجال الأيام الأخيرة التي يقضيها ممثل هزلي راقص. إن كل شيء، على الرغم من تفسخه وصريره المتصاعد، يُخترع على اعتبار أنه شيء مذهل وجميل بصورة تفوق التصور. إلا أن ثمة فرقاً كبيراً واحداً، هو أن الراقص الهزلي العجوز يواصل تهريجه إلى أن يتهاوى ويلفظ أنفاسه. وما البهرج الذي يحيط به إلا وسيلة لحمله على الاستمرار، لا للترويح عنه.



(105) بيكاسّو. لاس مينيناس، 1957

لقد بلغ من سعة الهوة التي تفصل بيكاسّو عن الواقع والجهود التي يبذلها المحيطون به ليحفظوا عليه إحساسه بعظمة نفسه أن غدا إنساناً خارقاً أشبه بشخوص الأساطير. إن إنساناً مثله وضع كل ثقته في أحاسيسه يعرف المدى الذي وصلت إليه الأمور. إنه مستميت. وآخر ما يقوله في كتاب **بارملان** هو «إنك تعيشين حياة شاعر، أما أنا فحياة مجرم محكوم عليه بالأشغال الشاقة المؤبدة». إلا أنها، في غمرة اعتقادها بأنها أضحت مستودع أسرار هذا الرجل العظيم، تظن أن ذلك هو شأن بيكاسّو على الدوام.

* * *

قد أُتّهم عند هذا الحد بالذهاب مع الخيال إلى حد الغلو. فأنا أتحدث عن الصور التي كان بيكاسّو سيرسمها في الهند، وأصف لكم دخيلة نفسه دون أن أكون قد قابلته ـ وبطريقة مغايرة لشهادة من كتبوا عنه بوصفهم أصدقاءه. ومبرري في ذلك هو أن ما استخلصته كان حصيلة لمحاولتي ربط جميع الحقائق التي يمكن أن تُعلَن على الملأ عن بيكاسّو. وكثيراً ما تكون الحقائق الخبيئة أو المغفلة غاية في الأهمية.

إن الرسامين، خلافاً لطائفة معينة من الشعراء، لابدّ وأن يمضي وقت طويل قبل أن يكملوا نموهم، فتبدأ عبقريتهم بالتفتح على مهل. وأظن أنه ما من مثال واحد على رسام ـ أو نحات عظيم ـ لم تكتسب أعماله مزيداً من العمق والأصالة كلما تقدم في السن. فإن بلّيني، مايكل أنجيلو، تيتيان، تنتوريتو، بوسّان، رامبرانت، غويا، تيرنر، ديغا، سيزان، مونيه، ماتيس، وبراك، أقول إن جميع هؤلاء قد أنتجوا عدداً من روائع أعمالهم بعد أن تخطوا الخامسة والستين من أعمارهم. ويبدو أن عمراً بأكمله ينبغي أن ينقضي قبل أن يتمرس

الفنان بوسيلة التعبير ويتملك ناصيتها، وعندما تتحقق له مثل هذه السيطرة يصبح بوسعه أن يحقق ذاته ويكشف النقاب عن طبيعة خياله الحقة.

ومهما أبدى المرء الرضى في حكمه على إنتاج بيكاسّو منذ عام 1945، فلا يمكن القول إن هذا الإنتاج يمثل خطوة إلى الأمام بالنسبة إلى ما أبدعه قبل ذلك. وأرى أنه يمثل هبوطاً في المستوى، ونكوصاً إلى حلولية تتسم بالميوعة العاطفية والتسربل بأثواب الكمال. وحتى لو كان هذا الحكم مجانباً للصواب، فستبقى هناك حقيقة تبعث على العجب، وهي أن أغلبية أعمال بيكاسّو المهمة في الفترة الأخيرة ليست إلا تنويعات على الموضوعات التي استعارها من فنانين آخرين. ومهما كان ما فيها من طرافة، فهي ليست أكثر من تمرينات في الرسم من النوع الذي يتوقع أن يقوم به شاب مُجدّ، لا شيخ اكتسب الحرية في أن يحقق ذاته على النحو الذي يريد.

يقال أحياناً إن بيكاسّو إنما يتخذ من دولاكروا أو فالاسكيز مجرد نقطة انطلاق. وذلك صحيح من الوجهة الشكلية، لأنه غالباً ما يقوم بإعادة بناء الصورة بأكملها. أما من حيث المضمون، فإن اللوحة الأصلية لا تبلغ مرتبة نقطة الانطلاق. فهو يفرغها من مضمونها، ثم يقف عاجزاً عن إيجاد بديل له من عنده. ويبقى الأمر مجرد تمرين في الأسلوب. وإذا كانت هذه العملية تنطوي على حميّا أو عاطفة ما، فهي ليست أكثر من عاطفة فنان حُكم عليه أن يرسم دون أن يكون لديه ما يعبر عنه.

فلنلاحظ في تنويعه على موضوع لوحة فالاسكيز مغالاته في تشويه الأطراف وتحويرها. فقد شوه المعنى الذي قصد إليه فالاسكيز؛ فما وجه الحاجة إلى ذلك، وللتعبير عن ماذا؟ وما على

المرء إلا أن يقارن أياً من هذه الأشكال بلوحة مصارعة الثيران التي رسمها قبل ذلك بعشرين سنة ليتذكر مقدار الحدّة التي استخدم بها التشويهات للتعبير عن معاناة ما.



(106) بيكاسّو. مصارعة الثيران، 1934

إن المقصود بالعنف هنا، على ما يبدو، هو السطو على فالاسكيز: وربما تكريمه والسطو عليه في وقت واحد؛ حتى ولو لجأ، كما يفعل الأطفال أيضاً، إلى الاستجارة به. إن فالاسكيز يتبدى في لوحته على حقيقته من غير عناء، أما في لوحة بيكاسّو فيبدو فسيحاً بشكل كاسح، كأنه هو أب له. ويحتمل أن بيكاسّو، بوصفه رجلاً عجوزاً، يتقمص مرة أخرى دور الطفل النابغة ليعيد لأبيه الفرشاة ولوحة الألوان اللتين حصل عليهما بمنتهى السهولة في سن الرابعة عشرة. وربما كانت هذه اللوحة، وهي آخر ما رسمه بيكاسّو من هذا النوع، اعترافاً شاملاً بالإخفاق. ومن المؤكد أنه لا لوحة

بيكاسّو المسماة لاس مينيناس (Las Meninas) ولا أي لوحة من أعماله الأخيرة قد بلغت درجة من النضج تؤهلها للانتساب إلى فنان شيخ قادر على الأقل على أن يحقق ذاته. ومما لا ريب فيه أن بيكاسّو يمثل استثناءً مذهلاً على القاعدة التي تَصْدق على الرسامين الآخرين في شيخوختهم.

تُرى، لماذا لم يحاول أحد أن يبين ذلك؟ ولماذا لم يحاول أحد أن ينظر في أمر يأس بيكاسّو وقنوطه؟ ويبدو في هذا المجال أن انعدام الجرأة على ذكر كلمة الإخفاق لا يقتصر على أهل بيته، وأن الجميع قد كتب عليهم أن يؤمنوا بنجاح بيكاسّو أكثر مما يفعل هو نفسه.

* * *

في أواخر عام 1953 بدأ بيكاسّو سلسلة جديدة من الرسوم. ولم يكد يمضي شهران، حتى كان لدية مئة وثمانون منها، تتعلق كلها بسيرته الذاتية. وقد رسمت بحدّة بالغة. وكلها تدور حول قدره ومصيره.

وعندما عرضت ونشرت لأول مرة، كان من اليسير تبين خصائصها العامة. فإلى جانب الحديث عن «الاستخدام الرائع للخطوط»، كان الناس يتحدثون عن «اضطراب عاطفي». . . إلخ. غير أن الجميع آنذاك تظاهروا بأن تلك الرسوم كانت من التعقيد والغموض والذاتية بحيث إن من السفاهة تفسيرها بالكلمات. ولم يكن ذلك كله إلا بقصد التعامي عما كانت هذه الرسوم تنطوي عليه من الاعتراف. وكان حسبهم أن يهتفوا مرة أخرى: بيكاسّو! وما إن يعبروا عن إعجابهم بهذا النبوغ حتى يضربوا صفحاً عن كل شيء عدا عظمته. (وهي العَظَمة التي ما فتئت تطحنه إلى أن أجهزت عليه).

لا شك أن كلاً من هذه الرسوم كان يوحي بالنسبة إلى بيكاسّو، بعدة مستويات من المعاني، وبمئات من الخواطر المشتتة الأخرى. ولكن ما لا شك فيه أيضاً أن موضوع الاعتراف بمجمله واضح لا يشوبه أدنى لبس أو غموض.

ففي كل واحدة من تلك الرسوم تقريباً، توجد امرأة شابة. وهي عارية في العادة وشهية دائماً. وفي بعض الأحيان تكون أمام الرسام الذي يرسمها. وعندما يحدث ذلك، فإن المرء لا يكاد يحس بأنها قد اتخذت الوضع الملائم للرسم. إنها هناك وحسب ـ مثلما هي هناك في الرسوم الأخرى، فوظيفتها هي أن تكون ولا شيء غير ذلك. إنها الطبيعة والجنس. إنها الحياة. وإذا ما استهجن أحد هذا التشبيه فعليه أن يتذكر أن صفوف الرسم التي يتم فيها النقل عن الموديل العارية في جميع معاهد الفن إنما تدعى «صفوف الحياة» لهذا السبب بعينه.

وإلى جانبها يبدو بيكاسّو شيخاً قبيحا قميئاً، وفوق كل شيء ـ سخيفاً. إنها تتطلع إليه، لا بجفاء، بل بجهد جهيد، كأن شواغلها تختلف عن شواغله إلى حد يبدو معه بالنسبة إليها غير قابل للتصديق.

وهو يختال حولها مزهواً كممثل هزلي راقص. (والمقارنة التي أوردتها قبل بضع صفحات قد حدثت لبيكاسّو أيضاً). أما هي، فتنتظر منه أن يكف عن ذلك.



(107) بيكاسّو. امرأة عارية ومهرج عجوز، 21 كانون الأول/ ديسمبر 1953

ولكي يخفي نفسه ويهزأ من نفسه في وقت واحد، نراه يضع قناعاً على وجهه. إن القناع يؤكد أن كل التذاذها بالوجود الجسدي وبالجنس أمر طبيعي، في حين أن التذاذه أمر فاحش لأنه شيخ طاعن في السن. وخلف هذه المرأة الشابة، امرأة عجوز. وفي رسم آخر، تجلس المرأتان ـ الصبية والعجوز ـ جنباً إلى جنب. إن بيكاسّو يعترف بما يتولاه من رعب عندما يدرك أن الجسد يشيخ، في حين أن الخيال لا يشيخ. وعندما يتلمس المرء طاقة الحياة كلها في

عنفوان الجسد، فكيف يمكن له مقاومة الحاجة الموصولة إلى هذه الطاقة المغرية عندما يبدأ هذا العنفوان بالنفاد؟



(108) بيكاسّو. امرأة شابة ورجل عجوز بقناع، 23 كانون الأول/ ديسمبر 1953

إنه يبدأ بالغيرة من السعدان ـ وهو السعدان نفسه الذي كان في رسوم بيكاسّو المبكرة رمزاً للحرية. ويحسده لأن المرأة الشابة تلعب معه. إلا أن السبب الأعمق لهذا الحسد هو أن السعدان يعكف على إرضاء شهواته من دون اكتراث للآخرين ومن دون إحساس بالسخف بل، على العكس من ذلك، بإحساس الاستغراق والانسجام الذي يدفع المرأة إلى الابتهاج به على الرغم من قبح مظهره.



(109) بيكاسّو. امرأة شابة وسعدان، 3 كانون الثاني/ يناير 1954

إنه يعود إلى فكرة القناع ملتمساً العزاء هذه المرة في الاعتقاد بأن شيخوخته ما هي إلا قناع يختفي تحته شبابه وفتوّته الدائمان. إن كيوبيد يرفع أمامه القناع الذي يمثل وجه الرجل وأعضاءه الجنسية في الوقت نفسه. وتلك تورية استخدمها غويا في بعض رسومه المنقوشة، ولابدّ أنها قد خطرت ببال بيكاسّو، إلا أنها كذلك تنويع مفعم بالوحشة والحنين على رأس ذلك العاشق المركب الذي كانت ابتسامته ذات يوم تتوهج بمباهج الجنس.



(110) بيكاسّو. امرأة شابة وكيوبيد بقناع، 5 كانون الثاني/ يناير 1954

إن كيوبيد ـ وله وجه شبح وعضوه ـ يغازلها.

ويبدأ السباق اللاهث. ومرة أخرى، يقع بيكاسّو فريسة للعبث وللعبودية التي ينطوي عليها الوضع.

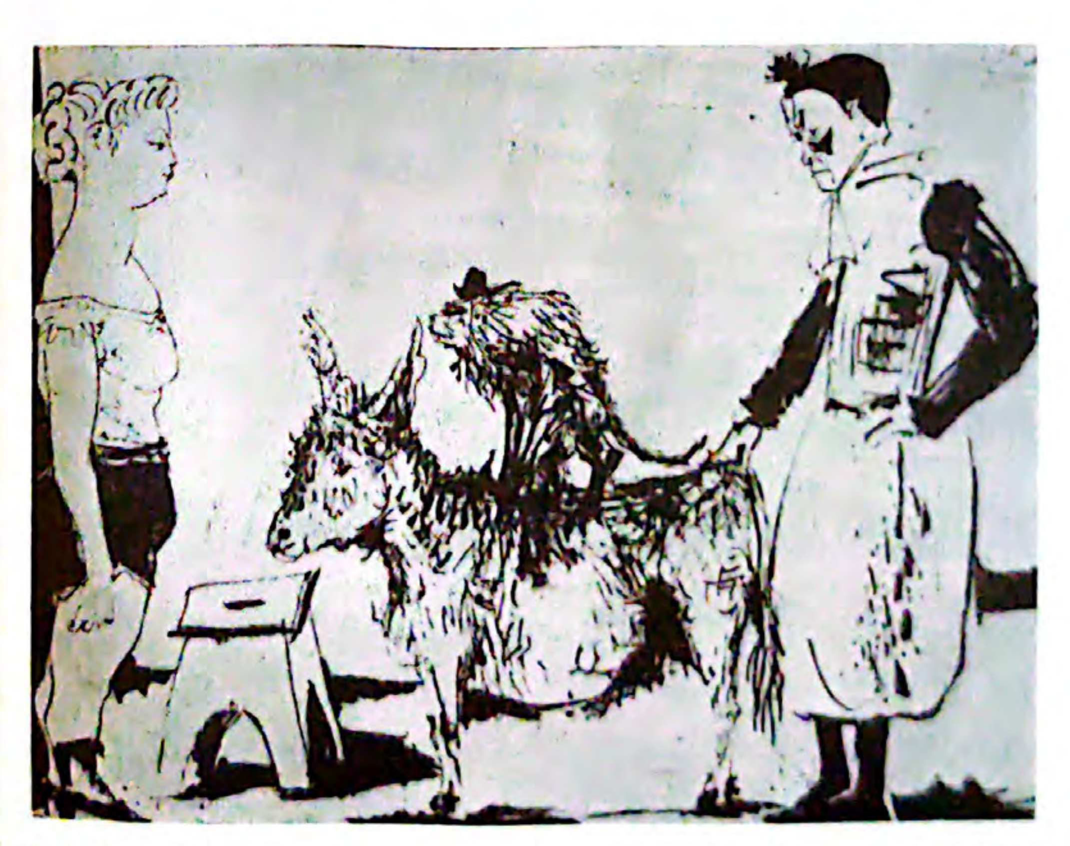


(111) بيكاسّو. امرأة شابة وكيوبيدات، 5 كانون الثاني/ يناير 1954

إنه يرسم سعداناً كفارس على صهوة حصان، ثم امرأة عارية مثل غودايفا (Godiva) تمتطي حصاناً خشبياً. وفي ما بعد، في عالم يبدو كل شيء فيه ملوثاً، يروح القرد يحرك نفسه إلى أعلى وإلى أسفل على ظهر حمار، فيما يحدق في المشهد مهرج وفتاة بهلوانة، كأنما يتقبلان بحزن هذه العبودية العميقة للجنس بوصفها حقيقة لا مناص من التسليم بها.

وللهرب من تلك العبودية، يعكف بيكاسّو ثانية على التفكير في اللذائذ. فنراه يستعيد ذكرى البهلوانات الذين عرفهم في شبابه، ويحيل اطمئنانهم إلى استعارة مجازية تجسد المتعة الطليقة.

ويندفع الآن صوب الذاتية المشتركة التي يتفرد بها الجنس، والتي كرس لها الكثير من لوحاته. ووفقاً لمنطق هذه المشاركة، فإن عليها أن ترتدي قناعه الخاص وهو قناع الشيخ المليء بالغضون والأخاديد، كما إن عليه أن يرتدي قناعها ذا العين المفتوحة الطويلة الأهداب. وإذا ما كان بوسع الصورة أن تغدو واقعاً (وبوسعها ذلك من الوجهة المجازية)، فإن ذلك هو السعادة الحقة. بيد أن الرعب يظل متجسداً في بقاء السعدان، فهو يقبع خلفهما مشيحاً ببصره، لأن مثل هذه الضلالات العاطفية لا تهمه. وليس لها وجود أو ثقل مادي.



(112) بيكاسو. فتاة، ومهرج، وحمار، وسعدان، 10 كانون الثاني/ يناير 1954

في اليوم التالي، وهو الخامس والعشرون من كانون الثاني/ يناير عام 1954، يتخلص بيكاسّو - وقد استثيرت مخيلته الآن - من السعدان، ويتابع منطق أوهامه إلى نقطة أبعد. فكما أن بالإمكان تبادل الأقنعة، فإن من الممكن تحويلها كذلك. ولذلك، فإنه يرتدي قناع المرأة الشابة، في حين تقوم هي بارتداء قناعه، إلا أن هذا القناع بدلاً من أن يمثله كرجل عجوز فاجر يحوله إلى شاب عارم الفحولة. وهكذا يسارعان إلى لعب الاستغماية (وهي الاستغماية التي تلعب كل ليلة في كثير من غرف النوم في الفنادق)،



(113) بيكاسّو. مهرج عجوز وامرأتان، 10 كانون الثاني/ يناير 1954

إلا أن نبوغ بيكاسّو، أي الروح المبدع - الدوينيدي - الذي يتقمصه، يصر على وجوب البوح بالحقيقة. فهو يرسم نفسه وهو يمارس اللعبة بجدّية تبلغ حد السخف. ويرسم المرأة راكعة قبالته بتسامح، لتكون على مستواه، كما لو كانت تلاعب طفلاً لتدخل السرور إلى قلبه.

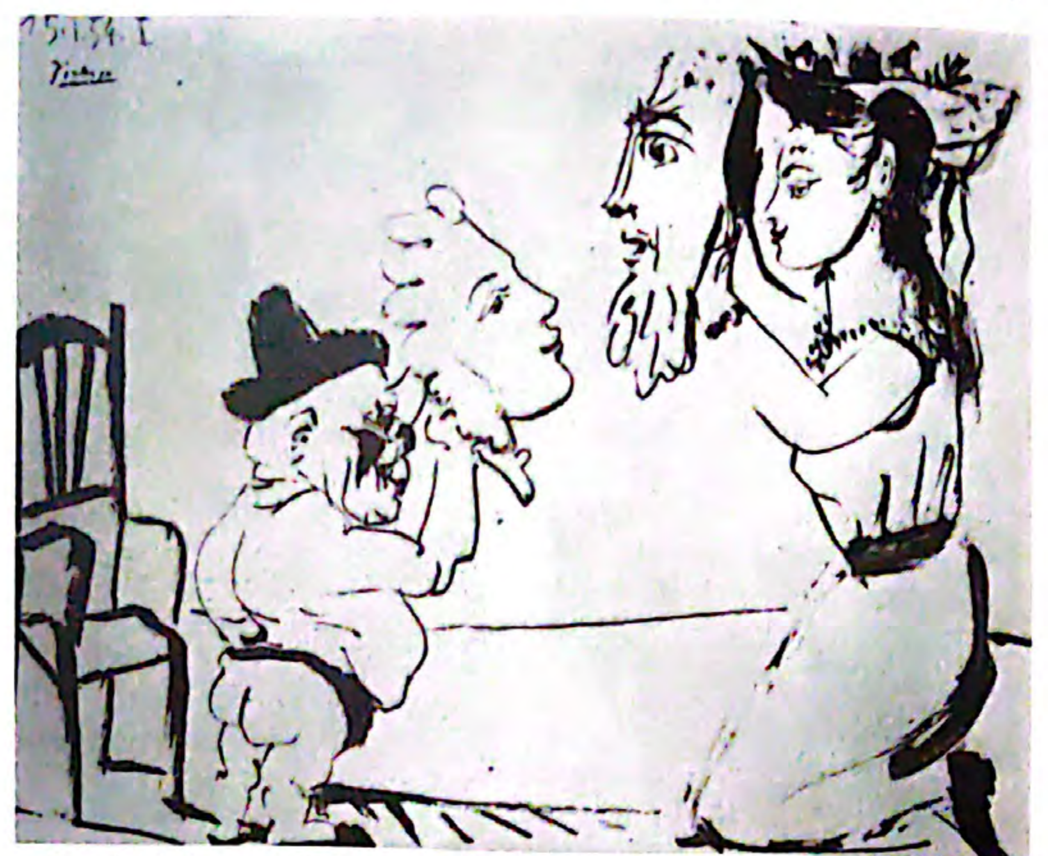
وأخيراً، فإن واحدة من آخر الرسوم في هذه المجموعة المتسلسلة تُظهر لنا عقم أي محاولة للهروب من عبثية هذا الوضع. إن القناع ـ وهو رمز لكل ما يمكن أن تبتنيه المخيلة، وما يمكن أن تتمتع به الذات ـ يعرض الآن أمام ناظري السعدان الذي يحدجه بنظرة فارغة لا دلالة فيها. ويحمل هذا القناع مهرج حزين سوّى وجهه على نحو يلائم ارتداء القناع. إلا أن السعدان يظل قرب ساقيْ الفتاة متهيئاً للوثوب في أي لحظة إلى حضنها الذي سيستقبله بترحاب.



(114) بيكاسّو. امرأتان بقناعين، 24 كانون الثاني/ يناير 1954

وعند هذا الحد، يمكن للمرء أن يعتبر هذه السلسلة من الرسوم مرثية للشباب الضائع تتفجر لوعة ومرارة واحتجاجاً على الحرمان الجنسي القاسي الذي يرافق الشيخوخة. وكثيراً ما يرد ييتس إلى خاطري كلما نظرت إليها. (ثمة كثير من الروابط بين بيكاسّو وييتس

تطرح نفسها بصورة لم أستطع إلى الآن أن أفهمها كل الفهم، فما إن أرى لوحة للأول حتى تحضرني قصيدة للآخر).



(115) بيكاسّو. عجوز وامرأة شابة بأقنعة، 25 كانون الثاني/ يناير 1954

«لأنني مولع بالنساء

فأنا مولع بالهضاب»

قال الشيخ الشرير المتوحش

الذي يرتحل أينما يشاء له الله

«أن لا أموت على حشيّة القش في البيت

وأن تغمض عينيّ يداك هاتان،

ذلك كل ما أطلبه، يا عزيزتي،

من الشيخ الساكن السماوات.

يبزغ الفجر مع انطفاء الشمعة.

لطيفة هي كلماتك، يا عزيزتي،

فلا تحرميني من بقيتها

من يعلم السنة، يا عزيزتي،

التي يبرد فيها دم الرجل العجوز؟

إنني أملك ما لا يملكه الشاب

لأنه شديد الغلو في حبه

لدي من الكلمات ما يمكن أن يخترق القلب

ولكن ما الذي لديّ غير اللمس؟»

يبزغ الفجر مع انطفاء الشمعة.



(116) بيكاسّو. فتاة، ومهرج، وقناع، وسعدان، 25 كانون الثاني/ يناير 1954

بيد أن اعتراف بيكاسّو يظل أكثر شمولاً ومأسوية. فبالإضافة إلى الموضوع الجنسي المباشر، هناك موضوع آخر موازٍ له مع أنه ينطوي على دلالات مغايرة. وفي جميع هذه السلسلة من الرسوم، يتنقل بيكاسّو من أحدهما إلى الآخر كما لو كانا جانبين مختلفين لحقيقة واحدة. وهذا الموضوع الثاني يتعلق بالفنان وأنموذجه الموديل.



(117) بيكاسّو. الرسام والأنموذج، 24 كانون الأول/ ديسمبر 1953

إلا أن الأنموذج هو المرأة الشابة نفسها ـ من حيث دلالتها على الجنس، والطبيعة، والحياة. أما الرسام، فمع أنه يبدو شيخاً، وأحياناً

فتياً، وأحياناً نحيفاً، وأحياناً بديناً، فإنه الرجل نفسه من حيث دلالته على السخف والعجز. وأما ما يشكو منه فأمر مختلف. إذ لم يعد إحساس هذا الرجل العجوز بالبذاءة والسخف، على الرغم مما فيه، وقفاً على رغباته وحسب، بل إن مجرد عكوفه على الرسم أمام امرأة فتية كهذه، ونقل معالمها على الرقعة، وإمعان النظر في تناسق أعضائها بدلاً من مطارحتها الغرام، لهو أمر سخيف أيضاً، وسخيف بطريقة فيها من الجفاف والحذلقة ما يضفي عليها طابع الفحش أيضاً.



(118) بيكاسو. الرسام والأنموذج، 25 كانون الأول/ ديسمبر 1953

وهكذا تظل أدوار المرأة الشابة متماثلة جداً. فإن شبابها، وجمالها، وشهواتها الطبيعية، ورقتها، وكل ما يجعلها مشتهاة، كل تلك ما هي إلا وسائل للهزء من جميع الرجال الذين لا يستطيعون - أو لا يودون - التمتع بها حسب شروطها الخاصة. وهذه الشروط، شأنها شأن شروط الطبيعة، كاملة وقاسية في الوقت نفسه. وما الشيخوخة بالنسبة إليها إلا وَهَنٌ وعقبة كأداء، والتخيل لعبة عارضة، والفن وسيلة غير مفهومة أو، في أفضل حالاتها، غير مؤذية لإزجاء وقت الفراغ. إن رفيقها الوفي هو السعدان. وهي، في آخر المطاف، تختاره بدلاً من الرجل، أو أنها، على الأقل، تتخذ منه بديلاً للرجل الذي فارقته فحولته إلى غير رجعة.



(119) بيكاسّو. امرأة، وتفاحة، وسعدان، ورجل، 26 كانون الثاني/ يناير 1954

ربما كانت أكثر الرسوم مرارة في هذه المجموعة هي التي يتظاهر فيها السعدان بالرسم وتتحول فيها المرأة الشابة لأول مرة من موقف عدم الاكتراث للرسم إلى موقف الاستجابة والابتسام. وقد أظهر بيكاسّو مقدار ما في هذه الاستجابة من هزء بنا في المجانسة التي توخاها بين نهد المرأة وخطم السعدان. وربما اعتبر الكثيرون ذلك ظُرفاً ودعابة، غير أنها الدعابة النابعة من أعماق الألم المُمِضّ.



(120) بيكاسّو. امرأة وسعدان يرسم، 10 كانون الثاني/ يناير 1954

إن بيكاسّو في شيخوخته يعترف بالقنوط. وهو غير القنوط الاجتماعي الذي عاناه غويا، بل هو من النوع الذي يتصل بحياته الخاصة ولا يخرج عن إطارها. وليست هذه الرسوم أكثر من استعراض تراجعي لهذه الحياة. وربما شفع لهذا القنوط أن صاحِبه قادر على التعبير عنه. إلا أنه يظل قائماً على أي حال.

إنه قنوط المتوحش النبيل الذي كان سدرة المنتهى، واضطر معه، بعد أن تُرِكَ وحده مجرداً من التاريخ ومعزولاً عن أي واقع اجتماعي، أن يتقهقر خطوة إثر خطوة حتى تُرك آخر الأمر وجهاً لوجه مع مخيلته التي لم تجد ما يبررها في الطبيعة الخالصة التي كان ينبغي عليه أن يعبدها. إن السعدان الذي كان ذات يوم رفيقه في الحرية وناقداً أخرس للمجتمع، إلى جانب ناقد آخر أكثر منه فصاحة وبياناً، قد غدا أخيراً هو الذي يزاحمه ويذله، وتنحصر مواهبه في عبثيته لا غير. وليت الأمر قد وقف عند إقرار الفنان بإخفاقه، فهو قد تجاوز ذلك إلى الهجوم على فكرة الفن نفسها، وهو الهجوم الذي تشنه الطبيعة التي وجد نفسه وحيداً تماماً إزاءها بعد أن داهمته الشيخوخة، دون أن يجد له شعباً فريداً، ومن ثم مريدين وأتباعاً مخلصين. إنه نفسه يؤمن بهذا الهجوم الآن، ويمارسه إلى جانب الطبيعة ضد الفن، لأن المدينة كما عرفها لم تعطه إلا شيئاً واحداً وحسب، ألا وهو التهليل والهتاف.

❊ ❊ ❊

إن المواهب التي يتمتع بها فنان واسع الخيال غالباً ما تكون إلغاء للمواهب الشائعة في عصره. وكثيراً ما تنضح القدرات والمواهب الجديدة في الفن وتتخذ لها أسماء قبل أن يتحسس الناس وجودها في الحياة الواقعية. ولهذا السبب، يبدو حب الفن الذي يرافقه الخوف من الحياة أو رفضها أمراً غير ملائم. ولهذا السبب أيضاً، ينبغي دائماً أن تكون هناك دروب مفتوحة للفن، حتى بالنسبة إلى الذين لا يجدون أي معنى في الوسيلة والموهبة والفعالية التي يتضمنها العمل الفني. فالفن هو أقرب ما يكون إلى النبوءة في حدود ما يسمح به وضعنا كأناس معاصرين نعتمد العِلم أساساً لحياتنا.

إن ما يحدث لمواهب الفنان يكمن في أنه يبين لنا، بطريقة

الشيفرة أو الرموز، ما يحدث لمعاصريه. فمصير فان غوغ كان ـ في جزء منه ـ مصير الملايين غيره. كما إن عزلة رامبرانت الموحشة قد عاناها ـ ولو بصورة مؤقتة ـ مئات غيره في هولندا في القرن السابع عشر.

وهكذا كان شأن بيكاسّو. إن ضياع عبقريته من غير جدوى، أو إخفاق مواهبه، ينبغي أن يكونا حقيقة غاية في الأهمية بالنسبة إلينا. وما نحن مدينون به له ولإخفاقاته، إذا ما فهمناه الفهم السليم، سيكون أمراً عظيم الدلالة.

لقد بقي بيكاسّو مثالاً حيّاً. وينطوي ذلك على معنى أعمق بكثير من مجرد عدم الموت. إنه لم يكف عن العمل، كما إنه لم يكذب. وهو لم يفسح المجال ليأسه الشخصي ليدمر حيويته أو ابتهاجه بعنفوانه. كذلك فإنه لم يتخذ موقف النكد والهزء من القضايا السياسية ـ ومن ثم الإنسانية. ولم يكن قط مرتداً أو كافراً في أي مجال من المجالات. ومن هنا، فليس بوسعنا أن نسقطه من اعتبارنا. فلقد أنجز ما يكفي لإطلاعنا على ما كان يمكن له أن ينجز. ولأنه لم يُهزم، فإنه سيظل تبكيتاً حياً. ولكن علام التبكيت؟

إن بيكاسّو هو وحده الفنان النموذجي لمنتصف القرن العشرين، لأنه يجسد قصة النجاح في أجلى صورها. فهناك فنانون آخرون تكالبوا على النجاح أو تكيفوا مع متطلبات مجتمعهم، أو تنكروا لمنطلقاتهم. أما بيكاسّو، فلم يفعل شيئاً من ذلك بتاتاً. ولم يستهوِهِ النجاح إلا بمقدار ما استهوى فان غوغ الفشل. (ولم يكن أي منهما كارهاً لمصيره، ولكن كانت تلك هي الحدود المرسومة لطبيعة «الدعوة» الموجهة لهما). لقد كان النجاح مصير بيكاسّو، وذلك ما يجعله الفنان النموذجي لعصرنا، مثلما كان فان غوغ بالنسبة إلى عصره.

إن عدداً كبيراً من الفنانين المُجيدين المعاصرين كانوا، ومازالوا، لا يصادفون النجاح، أو النجاح الذي يستحقونه كما يقال. غير أنهم يظلون هم الاستثناءات لأنهم رغبوا، بذكاء وشجاعة أحياناً، في أن يكونوا على هذه الحال.

انظروا كيف أُغدق التكريم والإجلال في السنين العشرين المنصرمة على العُصاة والخارجين على الموروث، ناهيك بما أُغدق على التقليديين من أمثال بونار (Bonnard) وماتيس (Matisse). أو انظروا إلى هذه الظاهرة بعين المستهلك لا المنتج. إن الفن، وبخاصة التجريبي منه، قد غدا اليوم رمزاً للأبّهة والوجاهة، بعد أن حل، بلغة أساطير الدعاية، محل سيارات الليموزين الفارهة والبيوت العريقة النسب. لقد غدا الفن اليوم هو برهان النجاح.

وسنخرج عن حدود هذه المقالة إذا أردنا أن نفسر سبب ذاك التحول ونناقش ما يرافقه من مفارقة مُرَّة بين الفنانين المحظوظين والآخرين المنكودين. ففي المجتمع القائم على التنافس، لابدّ للعطايا التي تُغدق على الفن اليوم أن تعني أن عدداً هائلاً متعاظماً من المحرومين من كل امتياز يتعلقون بحبال الهواء في انتظار حظوظهم.

ومهما يكن من أمر، فلا شك في أن الفن لم يتمتع منذ الثورة الفرنسية بمثل ما يتمتع به اليوم من حظوة وامتياز في أوساط البورجوازية. ففي وقت من الأوقات، كان للبورجوازية زمرتها الخاصة من الفنانين التي كانت تضعهم في مصاف المحترفين: شأنهم شأن المعلمين أو المحامين. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان ثمة فن للثورة. أما فنانوه قد جرى تجاهلهم أو شجبهم إلى ما بعد موتهم، إذ جُرّدت أعمالهم من مقاصد مبدعيها وعوملت بوصفها سلعاً عارية عن كل مسحة شخصية. أما اليوم، فقد توافرت الفرص أمام الفنان، وهو على قيد الحياة، لأن يلقى معاملة الملوك

مهما بلغت درجة ارتداده عن الموروث. غير أنه، بوصفه ملكاً يُعامَل ولا يُعامِل يظل ملكاً فَقَد عرشه.

وينعكس ذلك كله على الطريقة التي يتحدث بها الفنانون في ما بينهم أو يحكمون أحدُهم على الآخر. إن النجاح أمر مرغوب ومرهوب في آنٍ معاً. فهو، من جهة، يعد بتوفير سبل العيش ومواصلة العمل الفني، ومن جهة أخرى، يهدد بتفشي الفساد. والنقد الأكثر شيوعاً هو أن فلاناً من الفنانين قد دأب منذ نجاحه على تكرار نفسه واستنساخ ما صنعه من قبل. إلا أن المعضلة كثيراً ما يُنظر إليها من زاوية ضيقة جداً، بوصفها ذات صلة بالنزاهة أو الاستقامة الأخلاقية. ويقال إن بوسع المرء، إذا ما تسلح بقدر كافٍ من النزاهة، أن يسلك طريقاً شريفاً بين النجاح والفساد. وهناك قلة من المتطرفين الذين يغالون في عنف ما يتخذونه من مواقف إلى حد يدفعهم فعلاً إلى الإيمان بالفشل. بيد أن في الإخفاق مضيعةً على الدوام.

إن أهمية المثال الذي يطرحه لنا بيكاسّو هي أنه يرينا كيف أن هذه المشكلة الأساسية في عصرنا إنما هي مشكلة تاريخية، لا مشكلة أخلاقية. وحيث إن بيكاسّو لا ينتمي إلى غربي أوروبا، فبوسعنا أن نُقدر عِظَم الاستغراب الذي تولاه إزاء نجاحه، بل إن بوسعنا أن نتصور نوع النجاح الطبيعي الذي كانت تتطلبه عبقريته.

بالإضافة إلى ذلك، فإن بمقدورنا أن نرى بدقة بالغة كيف أن النجاح الذي أصابه قد جلب عليه الضرر. وسنجانب الصواب إذا قلنا إن بيكاسّو قد تنكّب طريق الاستقامة، أو أنه قد فسُد. إنه، على العكس من ذلك، قد أعيق عن النمو والتطور. وقد حدث ذلك بسبب حرمانه من الاتصال بالواقع المعاصر.

إن النجاح يعني الاندماج في المجتمع، مثلما أن الإخفاق يعني النبذ منه. وقد اندمج بيكاسّو في المجتمع البورجوازي الأوروبي - وهذا المجتمع الآن زائف وغير حقيقي في جوهره.

وهذا الزيف اقتصاديٌ في أساسه، مع أنه يؤثر في قواعد السلوك والأزياء والأفكار ويشوهها. فازدهار الرأسمالية اليوم يعتمد، من خلال الاستثمار، على المواد الخام واليد العاملة في البلدان المحرومة. غير أن هذه البلدان نائية وبعيدة عن الأبصار، على نحو يجعل الناس في البلد الاستعماري يعيشون في مأمن من المتناقضات الكامنة في نظامهم. وهي التناقضات نفسها التي ستنجم عنها كل التطورات القادمة لا محالة. فكأن هذا المجتمع واقع تحت تأثير مخدر مؤقت.

ودرجة هذا الخَدَر تبدو مذهلة بصورة خاصة في بريطانيا، التي كانت إلى وقت غير بعيد، تدعى «مَشْغَل العالم». إلا أن هذا الاتجاه، مع بعض التنويع، يهيمن على جميع الأقطار الرأسمالية. لقد أوردت **الفايننشل تايمز** (*Financial Times*) عام 1963 أسماء الشركات البريطانية الكبرى العشرين. وذكرت أن ربحها الإجمالي الصافي يبلغ 414 مليون جنيه. وجاء ثلثا هذا المقدار من رؤوس الأموال المستثمَرَة في ما وراء البحار، كالزيت والتبغ والمطاط والنحاس. . . إلخ، بينما لا تتجاوز الأرباح من الصناعة الثقيلة في بريطانيا نفسها أكثر من 18,7 مليون جنيه، ومن الصناعات الخفيفة 43 مليون جنيه فقط.

إن الآثار الأيديولوجية لمثل هذا الركود مباشِرة وواضحة إلى درجة حادة. وذلك يعود إلى مرحلة المعرفة التي وصلنا إليها. لقد كان بوسع المرء ذات يوم أن يعيش على سلب العلم ونهبه، وأن يضرب بهذه الحقيقة عرض الحائط، وأن يصنع التقدم على الرغم من ذلك. أما اليوم، فإن ذلك في حكم المستحيل، لأن استحالة

الفصل بين الإنسان ومصالحه ووحدة العالم كله تشكل نقاط الانطلاق الجوهرية في كل مجالات الفكر والتخطيط، بدءاً بالفيزياء وانتهاءً بالفن. ولهذا السبب نلاحظ أن معدل مستوى التبادل الثقافي والفلسفي في الغرب هو على جانب كبير من الضآلة. ولهذا السبب أيضاً، نلاحظ أن مثل هذا التقدم الحاصل، إنما يتم في مجال العلوم البحتة، حيث يجد الباحثون أنفسهم مسوقين بقوة المنهج الذي ينتهجونه إلى أن يطرحوا عن كواهلهم، في أثناء العمل على الأقل، التحيزات السائدة في مجتمعاتهم.

إن الشباب الذين مازالوا مجهولين، في مجتمع دَرَجَ على حصر البشر وتصنيفهم ضمن جدران الأسماء والفئات، هم الذين يتلمسون حقيقة ذلك كله، وإن كانوا لا يعللونها. إذ يخيل لهم أن الأغنياء مصابون بالعُصاب في هذه الآونة، وأن حالهم تزداد سوءاً كل يوم. إنهم يحملقون حولهم في الوجوه التي تزخر بها الشوارع المترفة، ويعلمون أنها تنضح خِسة ولؤماً. إنهم يقهقهون ساخرين من خواء الاحتفالات الرسمية الشكلية، ويدركون أن اختيارهم الديمقراطي لا وجود له إلا على الصعيد النظري. إنهم يسمون الحياة سباق الجرذان، ويعضون بنانهم ندماً على أنهم لم يجدوا الوقت الكافي لإيجاد بديل لكل ذلك.

إن مثال بيكاسّو لا يتصل بالفنانين وحسب. وقد استطعنا أن ندرس تجربته بسهولة أكبر لأنه فناناً. فهي تقيم الدليل على أن النجاح والتكريم اللذين يسبغهما المجتمع البورجوازي ينبغي أن لا يغريا شخصاً ما بعد اليوم، ولم تعد المسألة تتعلق بالرفض على أساس المبدأ، بل بالرفض من أجل المحافظة على الذات. فلقد ولىّ العهد الذي كانت البورجوازية تسبغ فيه امتيازات حقيقية. وما تقدمه في هذه الآونة لا يستحق الأخذ.

ومثال بيكاسّو هو أيضاً مثالٌ على إخفاق العنفوان الثوري ـ من جانبه عام 1917، ومن جانب الحزب الشيوعي الفرنسي عام 1945. ولا سبيل إلى الحفاظ على هذا العنفوان إلا بالإيمان بنوع آخر من النجاح: ألا وهو النجاح الذي سيتحقق في مجال يصل، للمرة الأولى في التاريخ، بين أحلام الإنسان منذ أقدم الأزمنة، وتحرير جميع شعوب العالم التي مافتئت حتى الآن تضطر إلى أن تكون بسيطة ومتواضعة، والتي كان بيكاسّو دائماً يصبو إلى أن يكون ممثلاً لها.

III

تكريم وداعي

إن أكثر اللوحات التي رسمها بيكاسّو الشيخ، عندما كان بين السبعين والتسعين من العمر، لم تُعرض على نطاق عام إلا بعد وفاته، وبعد وضع هذا الكتاب. وتُظهر أغلبية هذه اللوحات نساء أو قرينين كأنما تجري مراقبتهما أو تخيّلُهما ككائنات جنسية. وكنت في موضع آخر من هذا الكتاب، قد أشرت إلى التوازي بينها وبين أواخر القصائد التي كتبها وليام بتلر ييتس (William Butler Yeats):

تحسبين أن من المفزع أن الغُلمة والاحتدام
سيلتقيان ويرقصان سوياً في مثل عمري المتقدم؛
إنهما لم يمثلا أي خَطَر عندما كنت شاباً؛
فأنّى لي أن أحمل نفسي على الغناء؟

لماذا يكون مثل هذا الوسواس مناسباً لأداة وسيطة مثل الرسم. ولماذا يرتقي به الرسم إلى هذا المستوى من بلاغة التعبير؟

إن بيكاسّو يرغمنا، مرة أخرى، على التساؤل عن طبيعة الفن. وعلينا هنا أن نحس بالامتنان لهذا الشيخ الشرس العصيّ المقدام.

وقبل أن نحاول الإجابة عن هذا التساؤل، دعونا، بادئ ذي بدء، نوضح بعض النقاط. إن التحليل الفرويدي، بصرف النظر عما

يمكن أن يقدمه في ظروف وأوضاع أخرى، لن يكون مجدياً في هذه الحالة، لأنه معنيٌّ ببُعديْ الرمز واللاوعي في المقام الأول، بينما يعالج السؤال الذي أطرحه الجانب الفيزيقي المباشر والجانب الواعي الواضح كل الوضوح.

ومن المنطلق نفسه، لا أعتقد أن فلاسفة المجون، المرموقين، مثل جورج باتاي (Georges Bataille) سيكونون ذا غناء في هذه الحالة لأنهم، مرة أخرى، ينزعون، وبطريقة مختلفة، إلى اتّباع المنهج الأدبي والسيكولوجي في التعامل مع مثل هذا السؤال. وعلينا، ببساطة، أن نفكر بالصبغة اللونية، وبأشكال الأجسام.

إن أول الصور التي رسمت على الإطلاق إنما كانت تمثل أجسام الحيوانات. ومنذ ذلك الحين دأبت معظم اللوحات في العالم على تجسيد أجسام من هذا النوع أو ذاك. ولا يعني ذلك الانتقاص من قدْر المناظر الطبيعية أو أنواع المشاهد التي برزت لاحقاً، أو وضع هذه الموضوعات، من حيث قيمتها، في تراتب هرمي. ولكن إذا تذكرنا أن الهدف الأساسي الأول للرسم هو استحضار ما هو غير موجود، فلا عجب أن تكون الأجسام هي التي تُستحضَر في العادة. وحضورها هو ما نحتاج إليه في عزلتنا الفردية والجماعية ليمنحنا المواساة، والقوة، والشجاعة، والإلهام. إن اللوحات تحمل لأعيننا معنى الصحبة والرفقة. والأجسام هي من العناصر التي تنطوي عليها الرفقة.

فلننظر الآن في أمر الفنون المختلفة ـ حتى إن لجأنا في ذلك إلى المغالاة في التبسيط المُخلّ. إن القصص السردية تتضمن فعلاً ما: ولها بداية ونهاية في إطار زمني. والشعر يخاطب القلب، والجرح، والموتى، وكل ما يكون وجوده مُضْمَراً في الفضاءات الممتدة بين نزعاتنا الذاتية. والموسيقى تمثل ما هو وراء المعطيات الماثلة أمامنا: إنها اللامنطوق، اللامرئي، اللامحدود. والمسرح إعادة

تمثيل لفعل مضى. أما الرسم، فيدور حول الفيزيقي المادي، المحسوس، المباشر (وتلك هي المشكلة المستعصية التي يواجهها الفن التجريدي). والفن الأقرب إلى الرسم هو الرقص. فكلاهما مستمدان من الجسد، وكلاهما يبتعثان الجسد، وكل منهما فيزيقي مادي، بالمعنى الأول للكلمة. ويتمثل الفرق بينهما في أن للرقص، كما للسردية وللمسرحية، بدايةً ونهاية، وبالتالي فإن له وجوداً في الزمان، بينما يكون للرسم وجودٌ لحظيّ فوريّ مباشر (أما النحت، ففئة مميزة بحد ذاتها: ذلك أنه، كما هو واضح، أكثر سُكونيةً من الرسم، ويفتقر في أغلب الأحيان إلى اللون، ولا إطار له في العادة، مما يجعله أقل حميمية. غير أن ذلك كله يحتاج إلى دراسة أخرى).

الرسم، إذاً، يقدم لنا حضوراً محسوساً، فورياً، فيزيقياً، موصولاً لا يحيد عن مرماه. إنه الفن الأكثر تشبعاً باللذة الحسية بين الفنون. ثمة جسدان متقابلان. وأحدهما جسد المشاهد. ولا يعني ذلك أن الهدف الذي ترمي إليه كل لوحة هو اللذة الحسية؛ فهدف العديد من اللوحات نُسْكيٌّ متزهِّد. وتتغيّر الرسائل المستقاة من اللذة الحسية بين قرن وآخر وفقاً للأيديولوجية السائدة آنذاك. وبالمثل، تتغير الأدوار الجندرية الجنوسية المناطة بالذكور والإناث. فقد تمثل اللوحاتُ النساءَ، في سبيل المثال، كأدوات سلبية للإمتاع الجنسي، أو كشريك جنسي نشيط، أو كائن بشري حبيب. بيد أن فن الرسم، مهما تعددت أوجه استخدامه، إنما يبدأ أول الأمر بشحنة حسية عميقة، تُنقل، من ثم، إلى هذه الوجهة أو تلك. وما عليك إلا أن تفكر في لوحة تمثل جمجمة، وأخرى تصور زنبقة، ثم سجادة، أو ستارة حمراء، أو جثة - وفي كل واحدة من هذه الحالات، وبصرف النظر عما قد تخلص إليه من نتائج، فإن أول ما تبدأ به تجربتك تلك (إذا كان في اللوحة قدر من الحيوية)، هو الصدمة الحسية.

ومن يقول بالبُعد الحسي - حيث خط التماس بين الجسد

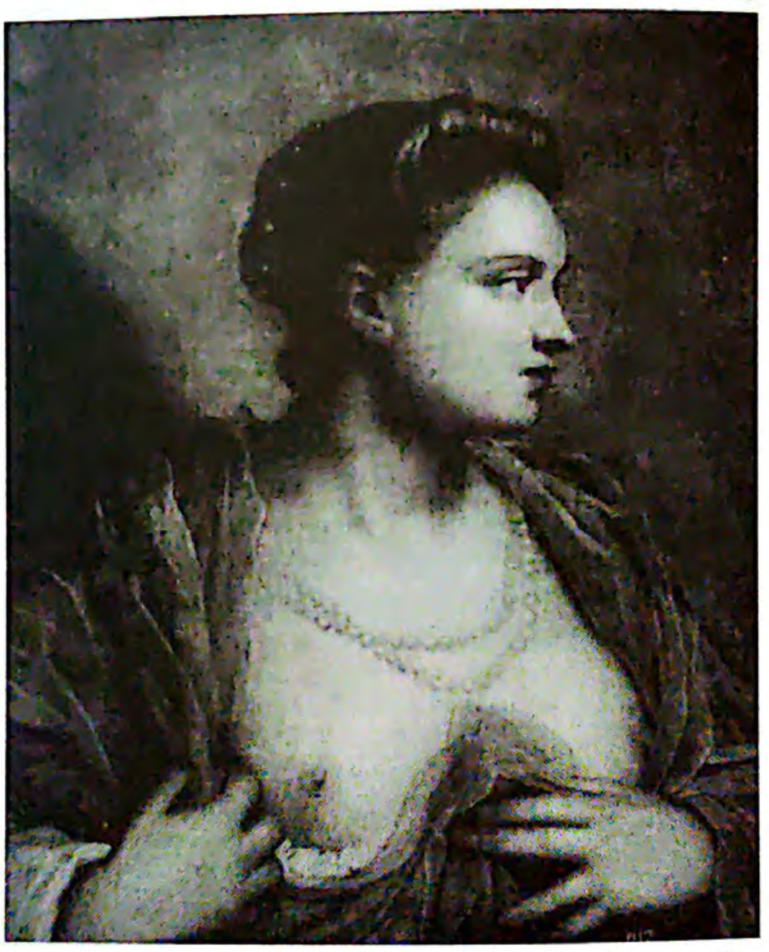
البشري والمخيلة الإنسانية - إنما يقول كذلك بالبعد الجنسي. وعند هذا الحد، تبدأ ممارسة الرسم بالتحول إلى فضاءات أكثر غموضاً وإبهاماً.

يلعب المرئي دوراً مهماً في الحياة الجنسية لدى الكثير من الحيوانات والحشرات. فاللون، والشكل، والإيماءة البصرية، تنبّه وتجتذب الجنس الآخر. وبالنسبة إلى البشر، فإن الدور البصري يغدو أكثر أهمية، لأن الإشارات لا تخاطب الانفعالات وحسب، بل تخاطب المخيلة كذلك. (وقد يلعب المرئي في جنسانية الرجال دوراً أهم مما هو لدى النساء، غير أن من الصعب تقدير ذلك نظراً إلى التباين في تقاليد التحيّز الجنسي في صنع وإبراز الصورة في المجتمع الحديث).

إن الثدي، والحلمة، والعانة، والبطن، هي بؤر بصرية طبيعية للشهوة، تعزز ألوانها الطبيعة من جاذبيتها وقدرتها على الاستهواء. وإذا لم تفصح اللغة عن ذلك بما يكفي من الوضوح، وإذا ما ترك التعبير عن ذلك لكتابات «الغرافيتي» المجونية العفوية على الجدران وفي الأماكن العامة، فإن ذلك من تداعيات المواعظ الأخلاقية الطُهرانية. وحقيقة الأمر أن ذلك هو الواقع الذي نشأنا وترعرعنا فيه. وقد سادت ثم بادت ثقافات أخرى، وفي أزمنة أخرى، ركزت على البعد المغناطيسي المحوري لهذه الأجزاء من الجسد باستخدام وسائل التجميل والزينة. وكان من نتائج عمليات التجميل تلك زيادة درجة الكثافة في ألوان الجسد الطبيعية.

إذا أخذنا بالاعتبار أن الرسم هو الفن الملائم للجسد، وأن الجسد يستخدم الإشارات وحوافز الجاذبية الجنسية ليتسنى له أداء مهماته الأساسية للتوالد والتناسل، فإننا نبدأ بفهم الأسباب التي جعلت الفن قريباً كل القرب من دائرة الغُلمة والاشتهاء.

ولننظر إلى لوحة تنتوريتّو (Tintoretto) امرأة عارية الصدر. فصورة المرأة التي كشفت عن ثدييها تمثل، في آن معاً، الموهبة التي ينطوي عليها الفن، والهبة التي يقدمها الفن على حد سواء. وعلى أبسط المستويات، فإن هذه اللوحة (بكل ما فيها من فن) تحاكي الطبيعةَ (بكل ما فيها من دهاء) في لفت الانتباه إلى الحلمة وإلى الهالة المحيطة بها. واستخدم للغرض نفسه نوعان من «التلوين» مختلفان كل الاختلاف.



(121) تنتوريتّو، امرأة عارية الصدر

ومثلما أن الحلمة هي جزء واحد من الجسد، فإن انكشافها هو جزء واحد من اللوحة. فاللوحة، كذلك، هي النظرة المتنائية في عيني المرأة، وفي الوقت نفسه، حركة يديها القريبة الدانية، وثيابها الشفيفة، ولآلئها، وتسريحتها، وشعرها المنسدل على مؤخر العنق،

والحائط أو الستار الوردي خلفها، والتناغم في كل أجزاء اللوحة بين اللونين الأخضر والزهري اللذين أولع بهما أهل البندقية آنذاك. وبجمع هذه العناصر، تغوينا المرأة البادية في اللوحة بالوسائل المرئية التي تواجهنا بها امرأة حية نابضة بالحياة. وهاتان المرأتان شريكتان متواطئتان ضدنا في هذا الدلال وذلك الغنج.

لقد سمّي تنتوريتو بهذا الاسم لأن والده كان صبّاغاً للثياب. فكان الابن، بابتعاده درجة واحدة عن هذه الحرفة، في تلك الدائرة الفنية بصورة عامة وكان، شأنه شأن غيره من الرسامين «ملوِّناً» للأجسام، وللبشرة والأطراف.

وقبالة لوحة تنتوريتو، دعونا نضع لوحة امرأة عجوز التي رسمها جيورجيوني (Giorgione) قبل ذلك بنحو نصف قرن. إن المقارنة بين العملين تظهر لنا أن العلاقة الحميمة الفريدة بين اللون والجسد البشري لا تعني الإثارة الجنسية بالضرورة، بل إن موضوع لوحة جيورجيوني، على العكس من ذلك، هو فقدان القدرة على الإثارة.

التقيت الأسقف في الطريق

وتحادثنا، هو وأنا، كثيراً

«لقد تراخى هذان الثديان الآن، وتهدلا

وسرعان ما ستجف تلك العروق؛

خير لك أن تنعمي بالعيش في قصر سماوي

لا في تلك الزريبة العفنة».

أما أنا فبكيت.

«أقرب الأقربين مني هم خليط من الصالح والطالح

وإن أردت هذا، فلابدّ من ذاك».



(122) جيورجيوني. امرأة عجوز، 1569 أو نحوها.

ليس بوسع أي عبارة وصفية، حتى ولو كانت أبيات ييتس الشعرية تلك، أن تعبر عما تحمله هذه اللوحة من الأحزان التي ينوء بها جسد هذه المرأة العجوز ـ المرأة التي تقوم يدها اليمنى بحركة مماثلة، لكن إيحاءاتها مختلفة كل الاختلاف. لماذا؟ هل لأن اللون قد غدا هو ذلك الجسد؟ ربما كان ذلك أقرب إلى الصواب، ولكن الأمر غير ذلك. فالسبب يعود بالأحرى إلى أن اللون قد غدا هو وسيلة التواصل والإبْلاغ عن آخر أحوال ذلك الجسد. إنه يمثل نعياً له.

وأخيراً، دعونا نضيف إلى هاتين اللوحتين لوحة تيتيان (Titian) زهو العالم، التي تبدو فيها إحدى النساء وقد اطّرحت عنها مجوهراتها كافة (عدا خاتم زواجها) ومستلزمات الزينة جميعها. إن «البهارج» التي نبذتها بوصفها من إمارات الخيلاء في العالم تتجلى في المرآة القاتمة التي ترفعها. غير أن رأسها وكتفيها اللذين يبرزان في اللوحة، حتى في هذا السياق غير المناسب، إنما يوجهان دعوة صارخة للاشتهاء. واللون وحده هو الذي يحمل هذه الدعوة.



(123) تيتيان. زهو العالم، 1515

هكذا كان التعاقد القديم الغامض بين اللون والجسد. وأتاح هذا التعاقد لجميع اللوحات العظيمة التي تمثل «**السيدة**» [العذراء] (Madonna) و«**الطفل**» [يسوع] (Child) أن تعكس الأبعاد الحسية العميقة للشعور بالاطمئنان والبهجة، مثلما تضفي على اللوحات العظيمة التي تحمل اسم **المنتحبة** (Pietàs) طابع الحداد القاتم ـ الطابع القاتم للرغبة المستحيلة في أن الجسد سيبعث حياً من جديد. وفي هذه الحالة، فإن اللون يعود إلى الجسد نفسه.

إن المادة اللونية تزخر بالشحنات الجنسية. فعندما يرسم مانيه (Manet) لوحة غداء على العشب (التي نسخها بيكاسّو عدة مرات في الطور الأخير من حياته)، فإن الشحوب الجليّ في اللون لا يحاكي، بل يمثل بالفعل، الشحوب الجلي في عري المرأتين على العشب.

وما تجلوه اللوحة هنا هو الجسد المتجلي.

إن العلاقة الحميمة (أي التداخل) بين اللوحة والشهوة الفيزيقية الجسدية، التي يتعين على المرء أن يحررها من قيود الكنائس، والمتاحف، والأكاديميات، والمحاكمات القضائية، لا تمت بصلة للتركيب الخاص للألوان الزيتية، وذلك ما ناقشته في كتابي **طرائق الرؤية**. فالعلاقة تبدأ بالممارسة الفعلية للرسم أو باستخدام الألوان المائية. والمهم هنا ليس الإحساس المخادع بملموسية الأجساد المرسومة، بل الإشارات المرئية الصادرة عنها، والتي تتواطأ لارتكاب فعل مشترك مع تلك الموجودة في الأجساد الأصلية الحقيقية.

ربما نستطيع الآن أن نفهم بصورة أفضل ما فعله بيكاسّو خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته، وما اضطر إلى فعله، وهو، كما هو متوقع، ما لم يفعله غيره قبل ذلك.

لقد أخذ يتحول إلى رجل عجوز، ولكنه ظل، كعهده دائماً، معتداً بنفسه، ومولعاً بالنساء مثلما كان من قبل، وواجه العبثية التي كانت تنطوي عليها عِنّتهُ النسبية الخاصة، وأصبحت إحدى النكات الأقدم في العالم مصدراً للألم والهواجس بالنسبة إليه، وتحدياً لكبريائه واعتزازه البالغ بنفسه.

وكان، في الوقت نفسه، يعيش في عزلة غير عادية عن العالم: عزلة لم يكن قد اختارها كلياً بنفسه، بل كانت، كما أسلفت، من نتائج شهرته المدوّية التي طبقت الآفاق. ولم تسعفه تلك العزلة الموحشة في التخفّف من هواجسه: بل إنها، على العكس من ذلك، دفعته إلى العزوف المتزايد عن أي اهتمامات أو انشغالات بديلة أخرى. لقد حكم عليه بأن يسلك سبيلاً متفرداً لا محيد عنه ولا مناص منه، وأن يعاني نوعاً من الهوس الذي اتخذ شكل النجوى أو المشهد المسرحي الذي يؤديه ممثل واحد. وكُرِّس هذا المشهد لممارسة الرسم، ولقدامى الرسامين الموتى الذين كان يحس نحوهم بالإعجاب، أو الحب، أو الغيرة. وكان الجنس هو المحور الذي يدور حوله هذا المشهد/ المونولوغ. وكانت أجواؤه تتغير بين عمل وآخر، بيد أن موضوعه بقي واحداً لا يتغير.

لقد أصبحت أواخر اللوحات التي رسمها رامبرانت (Rembrandt) ـ ولاسيما الصور الذاتية ـ مضرب المثل لأنها تشكك في جدوى كل ما فعله أو رسمه الفنان من قبل. ويتبدى كل ما فيها من منظور مختلف. وكان تيتيان، الذي تقدم به العمر مثل بيكاسّو، قد رسم في سنواته الأخيرة في البندقية لوحتين هما: سَلْخ مارسياس والمنتحبة؛ وهما من اللوحات الأخيرة الخارقة للعادة التي تبهت فيها ألوان الجسد البشري. وبالنسبة إلى رامبرانت وتيتيان كليهما، كانت

المفارقة واضحة كل الوضوح بين الأعمال المبكرة والمتأخرة. غير أن بين هذه وتلك نوعاً من الاستمرارية يصعب أن نطرح تفسيراً موجزاً لأصولها. إنها استمرارية لمفردات اللغة التصويرية، وللمرجعيات الثقافية، وللإيمان الديني، ولدور الفن في الحياة الاجتماعية. وقد قدمت هذه الاستمرارية بعض الإيضاح، وأسهمت ـ إلى حد ما ـ في التخفيف من القنوط الذي أصاب الفنانين الشيخين؛ فتحولت الوحشة التي تولتهما من ثم إلى حكمة أو ضراعة حزينة.

بيد أن ذلك لم يحدث في حالة بيكاسّو، ربما لأنه لم تكن هناك، ولأسباب عديدة، استمرارية كهذه. فقد أقدم هو نفسه على تدميرها في المجال الفني، لا لأنه كان عازماً على تحطيم الأصنام، ولا لأنه كان برماً نافد الصبر بالماضي، بل لأنه كان كارهاً لأنصاف الحقائق المتوارثة التي آمنت بها الطبقات المثقفة. لقد حطم الكثير باسم الحقيقة التي كان يسعى إليها، غير أن منجزاته لم تتبلور قبل وفاته على هيئة تقاليد فنية باقية. وفي السنوات الأخيرة من حياته، كان استنساخه لأعمال المعلمين الكبار القدامى من أمثال فيلازكيز (Velázquez)، بوسّان (Poussin)، ودولاكروا (Delacroix)، محاولة للانضمام إلى الركب، ولاستعادة عنصر الاستمرارية والديمومة معهم بعد انقطاع. وقد سمحوا له بالانضمام إليهم. غير أنهم لم يتمكنوا من الانضمام إليه.

وهكذا، وجد نفسه وحيداً شأنه شأن المعمّرين على الدوام. ولم يكن له من شفيع في وحدته تلك لأنه كان منبتّاً منقطع الصلة بالعالم المعاصر حوله، كشخصية تاريخية، وبالتقاليد التصورية المستمرة كفنان. لم يكن هناك ما يتجاوب معه أو يصدّه، ولم يكن ثمة حدود تقف في سبيله. ومن هنا، تحولت وساوسه إلى ما يشبه الخبال: أي نقيض الحكمة.

إنه خبال رجل عجوز بأمور جميلة لم يعد هو قادراً على القيام بها. وتلك مسرحية هزلية ساخرة. بل هي سوْرة غضب. وكيف يعبّر المخبول عن نفسه؟ (إنه سيصاب بالجنون أو يداهمه الموت إذا لم يستطع أن يرسم شيئاً أو يصنع لوحة كل يوم - إنه يحتاج إلى الإيماءات والإرشادات التي تميز الرسامين ليثبت لنفسه أنه مازال على قيد الحياة). إن الخبال يفصح عن نفسه بالعودة مباشرة إلى حلقة الوصل الغامضة بين الألوان، والجسد، والعلاقات المشتركة بينها.

إنه خبال الألوان بوصفها بقعة مُغلِمةً مهيّجة للشهوة الجنسية لا تحدها حدود. إلا أن العلاقات المشتركة، بدلاً من أن توحي بالشهوة المتبادلة، تقوم الآن بإبراز آليات الجنس وأدواته. بفظاظة. وبغضب. وبالتجذيف. إنه الرسم الذي يلعن نفسه، ويسُبُّ أمه. إنه الرسم الذي يُهين ويُسفّه ما كان ذات يوم يحتفي به ويراه أمراً مقدساً. ولم يكن أحد يتصور في الماضي كيف يمكن للرسم أن يكون على هذا المستوى من البذاءة في حديثه عن منابعه وأصوله، إلا إذا كان يريد التعبير عن موضوعات فاحشة ماجنة. إلا أن بيكاسّو اكتشف أن ذلك من الأمور الممكنة.

كيف لنا أن نحكم على هذه الأعمال المتأخرة. أعتقد أن الوقت مازال مبكراً جداً لفعل ذلك. إن من يزعمون أن هذه الأعمال تمثل قمة الإنجاز الفني لبيكاسّو لا يقلّون سخفاً عن بطانة المتزلفين الذين طوقوه ذات يوم. أما الذين يرفضون هذه الأعمال بوصفها لجلجات مكرورة لرجل عجوز، فإنهم لا يعرفون إلا القليل عن الحب أو المأزق الإنساني.

لقد أصبح الإسبان مضرب المثل في اعتزازهم بالطريقة التي يكيلون بها اللعنة والسباب. وهم يتباهون ببراعتهم في الحلف

بالأيمان المغلّظة، ويدركون أن التجذيف قد يكون من الشمائل الكريمة، بل من الخصال الدالة على علو المقام.

غير أن أحداً لم يسبق له أن كالَ السُّبابَ بالألوان قط.



(124) بيكاسّو. امرأة عارية مستلقية، 1972

الثبت التعريفي

آبَرتهايد (Apartheid): سياسة التمييز العنصري كما كانت تُنَفّذ سابقاً في جمهورية جنوب أفريقيا. وتقضي هذه السياسة بأن تعيش الجماعات البيضاء، والأفريقية، والآسيوية، والملوَّنة، والعرقية، والدينية منفصلةً بعضُها عن بعض بحيث تُطوِّر كل منها مجتمعها وثقافتها بمعزل عن الأخرى. وقد أعلنت الكثرة الكاثرة من شعوب العالم شجبها هذه السياسةَ. ولفظة Apartheid أفريقانية Afrikaans معناها «الانفراد» أو «الانعزال».

آركاديا (Arcadia): منطقة جبلية في أواسط شبه جزيرة البيلوبونيز باليونان. اشتهرت بأنها مَوئل الرعاة البسطاء القانعين بما قُسم لهم. تغنّى بها الشعراء اليونان والرومان القدامى وأدباء عصر النهضة واعتبروها جنةً على الأرض.

أزْتك (Aztec): شعب هندي أحمر استقرّ في المكسيك (أواخر القرن الثاني عشر) وأنشأ إمبراطورية أطاح بها الفاتح الإسباني كورتيز عام (1521). ابتكر الأزتكيون نوعاً من الكتابة الهيروغليفية، ووضعوا تقويماً دقيقاً، وكانت لهم حضارة تميّزت بتقدّم نسبيّ في العلوم والفنون. وقد عبدوا آلهة متعددة كان من عادتهم أن يقدّموا على مذبحها قرابين بشرية.

إسبيرانتو (Esperanto): لغة دوليةٌ صُنْعيّة بُنيت على أساس الكلمات المشتركة في اللغات الأوروبية الرئيسة. اخترعها عام 1887 العالم اللغوي البولندي الدكتور زامنهوف (Zamenhof) الذي اتخذ لنفسه اسماً مستعاراً هو الدكتور إسبيرانتو (أي المُفعَم بالأمل). ويزيد عدد الناطقين بالإسبيرانتو اليوم على مئة ألف شخص. وهناك أكثر من مئة مجلة تُنْشَر بهذه اللغة. وصدر بها حتى الآن ما ينوف على 30 ألف كتاب، معظمها مترجَم.

استعمار (Colonialism): نزوع الدولة الكبيرة إلى فرض سلطانها على البلدان الأخرى والاحتفاظ بسيطرتها عليها بمختلف الوسائل السياسية والاقتصادية والعسكرية. والاستعمار والإمبريالية (Imperialism) صنوان، مع ملاحظة أن الاستعمار يقوم في الأساس على تشجيع الدولة مجموعاتٍ كبيرةً من رعاياها على الهجرة إلى المستعمرات واستيطانها و«تعميرها» بغية تغيير هُويّتها السُّكانية وربطها بالدولة الكبيرة ربطاً عضوياً، وهو ما يُعرف أيضاً بالاستعمار الاستيطاني.

الاستعمار الجديد (Neocolonialism): ضرب مبطَّن من الاستعمار يتمثّل في محاولة الدول الكبرى الاحتفاظَ بسيطرتها العملية على المستعمرات السابقة، وذلك من طريق بَسْط نفوذها الاقتصادي أو العسكري أو الثقافي عليها.

إسحق نيوتن (Isaac Newton) (1643 ـ 1727): رياضي وفيزيائي إنجليزي. يُعتبر أبرز وجوه الثورة العلمية في القرن السابع عشر وأحد أعظم العباقرة في تاريخ العلم الحديث. وضع النظرية الجُسَيميّة في الضوء، وقانون الجاذبية العامّ، وقوانين الحركة. من أشهر مصنّفاته: **علم البَصَريات** (*Opticks*) (عام 1704).

أسلوب باروكي (Baroque Style): أسلوب في التعبير الفني ازدهر في أوروبا من عام 1600 إلى عام 1750 وهو يتميز بدقة الزخرفة وتساوقها، وأحياناً بغرابتها، وباصطناع الأشكال المنحنية (في فن العمارة)، وبالحركيّة والحيوية (في الرسم) وبالتعقيد والصور الغريبة الغامضة (في الأدب)، وبالصّرامة والتوازن الدقيق بين مختلف العناصر (في الموسيقى). وهو ينسب إلى الرسّام الإيطالي فيديريكو باروتشي (Barocci) (1526؟ ـ 1612). أما مؤسسه الحقيقي، في ميدان العمارة بخاصة، فهو جيوفاني برنيني (Bernini) (1598 - 1680).

اشتراكية (Socialism): نظرية سياسية واقتصادية تُنادي بملكية الجماعة لوسائل الإنتاج وسيطرتها على توزيع السِّلع. وهي مبنيّة على أساس الاعتقاد بأن جميع المواطنين يتمتعون ـ من خلال إسهامهم في خدمة المجتمع ـ بحقوق متساوية في العناية والحماية اللتين يستطيع هذا المجتمع أن يوفّرهما لهم. وتتخذ الاشتراكية أشكالاً مختلفة، تبعاً لموقف أصحابها من القضية الاقتصادية والقضية الاجتماعية والقضية السياسية ومدى التوكيد الذي يضعونه على كل من هذه القضايا. وتلتقي جميع أشكال الاشتراكية في نقطتين أساسيتين هما مقاومتُها للرأسمالية غير المقيَّدة وسعيُها إلى إتاحة الفُرص المتكافئة لجميع أفراد المجتمع. ومن أبرز صانعي الفكر الاشتراكي في القرن التاسع عشر سان سيمون، وشارل فورييه، وبيار جوزيف برودون، وفريدريك إنجلز، وكارل ماركس.

اشتراكية طوباوية (Utopian Socialism): اسم يُطلق على عدد من الحركات الاشتراكية التي ظهرت في مطالع القرن التاسع عشر للميلاد ودعت إلى الأخذ بنهج في الحياة جديد مبنيّ على إلغاء الملكيّة الشخصية. وإنما كان كارل ماركس وفريدريك إنجلز أولَ من

أطلق على هذه الحركات اسم «الاشتراكية الطوباوية» تمييزاً لها عن «الاشتراكية العلمية» التي دَعَوا إليها والتي انطلقت من المفهوم الماديّ للتاريخ ومن فكرة الصراع بين الطبقات.

اغتراب/ استلاب (Alienation): انفصال المرء أو انفصال عواطفه عن أشياء أو قيم كان شديد التعلق بها من قبل، كانفصاله مثلاً عن قيمة عمله، أو قيم مجتمعه أو أسرته، أو شعوره بأنه أصبح عبداً لمنجزات حضارة العصر المادية.

ألبرت إينشتاين (Albert Einstein) (1879 ـ 1955): فيزيائي أميركي. ألمانيّ المولد. يُعتبر أحد أعظم عباقرة العلم في مختلف العصور. استقرّ في الولايات المتحدة الأميركية، عام 1933، فراراً بنفسه من الحكم النازي. وضع نظرية النسبية. مُنح جائزة نوبل في الفيزياء لعام 1921. من آثاره: **معنى النَّسبية** (*The Meaning of Relativity*) (عام 1923) و**بُناة الكون** (*Builders of the Universe*) (عام 1923).

أندلوثيا/ الأندلس (Andalusia): منطقة في الجزء الجنوبي الأقصى من إسبانيا. تطلّ على المحيط الأطلسي وعلى البحر الأبيض المتوسط. احتلها العرب من عام 711م. إلى عام 1492م. وأنشأوا فيها حضارة لاتزال آثارها قِبْلة السيّاح إلى اليوم. من أهم مدنها إشبيلية (Seville)، وغرناطة (Granada)، وقرطبة (Cordoba)، ومُرسية (Murcia)، وألمَريّة (Almeria).

انطباعيّة (Impressionism): مذهب في الرسم ازدهر في فرنسا في ما بين العام 1867 والعام 1886، على وجه التخصيص، على يد مجموعة من الفنانين «الثوريين» الذين ضاقوا ذرعاً بالقواعد الأكاديمية التقليدية والموضوعات التوراتية الميثولوجية والتاريخية. والواقع أن

من أبرز ما يميِّز الانطباعيين هَجْرَهم «المحترَف» أو «الأستديو» وانطلاقهم إلى أحضان الطبيعة يصوِّرون شواطىء البحار، والخمائل، والأشجار، وإلى معالم الحياة المدينيّة العصرية. ومن أبرز الانطباعيين إدوارد مانيه، وكلود مونيه، وبيار أوغست رينوار، وإدغار ديغا، وكميل بيسّارو.

أوجين دولاكروا (Eugène Delacroix) (1798 ـ 1863): رسام فرنسي. يُعتبر أحد أبرز علماء المدرسة الرومانطيقية. ألوانه قوية، وهي تشكل جزءاً أساسياً من بنْية الصورة عنده. وقد كان لأسلوبه في استخدام اللون أثرٌ في نشوء كلتا المدرستين الانطباعية (Impressionism) والانطباعية المتأخرة (Postimpressionism). من أشهر لوحاته دانتي وفيرجيل في الجحيم (Dante et Virgile aux Enfers) (عام 1822) ونساء الجزائر (les femmes d'Alger) (عام 1834).

أوجين هنري بول غوغان (Eugène Henri Paul Gauguin) (1848 ـ 1903): رسام فرنسي. عَملَ فترةً في تاهيتي (1891 ـ 1893) و(1895 ـ 1901) حيث أنشأ مَرْسماً له. يُعتبر أحد أبرز ممثلي الانطباعية المتأخرة (Postimpressionism). من أشهر أعماله لوحة تمثّل وجه أُمه (عام 1890)، وأخرى رسَمَها بعد وفاة ابنته وجعل عنوانها: «من أين نجيء؟ ـ من نحن؟ ـ إلى أين نذهب؟» (D'où venons nous? - Que sommes nous? - Où allons nous?) (عام 1897).

أونوريه دومييه (Honoré Daumier) (1808 ـ 1879): رسّام ونحّات فرنسي. اشتهر برسومه الكاريكاتورية البارعة التي وضع فيها عبقريته الفنية في خدمة أغراضه وتطلّعاته الإنسانية. ارتبط اسمُهُ فَترةً بـ «مدرسة باربيزون» (Barbizon School). من أشهر أعماله هاوي

الرسوم المطبوعة (L'amateur d'estampes) ودون كيخوته (Don Quichotte) والغسّالة (La blanchisseuse).

أيديولوجية (Ideology): مصطلح يُقْصد به كلُّ مجموعة نظاميّة من المفاهيم في موضوع الحياة أو الثقافة البشرية. كما يُقصد به طريقةُ التفكير (أو محتوى التفكير) المميِّز لفرد أو جماعة أو ثقافة، ومجموعُ النظريات والأهداف المتكاملة التي تشكِّل قوام برنامج سياسيّ اجتماعي.

بُرج إيفل (Eiffel Tower): برج حديدي في باريس. أنشأه (1887 ـ 1889) المهندس الفرنسي ألكسندر غوستاف إيفل لمناسبة معرض باريس العالمي الذي أقيم عام 1889 احتفالاً بذكرى انقضاء مئة عام على الثورة الفرنسية. بلغ ارتفاعه عند إنشائه 984 قدماً (300 متر)، أي نحواً من ضعفي ارتفاع هرم خوفو في الجيزة أو ارتفاع قبة كاتدرائية القديس بطرس في روما. وقد زِيدَ هذا الارتفاع، عام 1959، إلى 1,052 قدماً (حوالي 320 متراً).

بلاشفة (Bolsheviks): اسم يُطلق على أعضاء الجناح المتطرف من حزب العمال الاجتماعي الديمقراطي الروسي (Russian Social - Democratic Workers' Party)، وهو الجناح الذي استولى على السلطة في روسيا (25 تشرين الأول/ أكتوبر 1917) بزعامة لينين بعد نشوب الخلاف بينه وبين الجناح المعتدل الذي عُرف أصحابه بالمناشفة (Mensheviks) (عام 1903). وقد أطلق البلاشفة على أنفسهم، ابتداءً من آذار/ مارس 1918، اسم الحزب الشيوعي الروسي (Russian Communist Party) (البلاشفة) (Bolsheviks). وفي عام 1952 عُدِّل الاسم فأصبح «الحزب الشيوعي السوفياتي» (Communist Party of the Soviet Union). ولفظ «البلاشفة»

(Bolsheviks) مأخوذ عن الكلمة الروسية Bolsheviki ومعناها «فريق الأكثرية».

بلشفيّة (Bolshevism): مذهب أو برنامج البلاشفة الداعي إلى الإطاحة بالرأسمالية من طريق القوة، وإقامة دكتاتورية البروليتاريا (Dictatorship of the Proletariat) على أنقاضها.

بورجوازية (Bourgeoisie): طبقة اجتماعية تتألف من التجار والصناعيين، تمييزاً لها عن الطبقة الأرستقراطية المالكة للأراضي، وعن المزارعين، وعن الأُجَراء أو العاملين لقاء أجر أو راتب. ويُطلق اسم البورجوازية، توسّعاً، على الطبقة الوسطى. أما في النظرية الماركسية فالبورجوازية ترادف الطبقة الرأسمالية.

بول سيزان (Paul Cézanne) (1839 ـ 1906): رسام فرنسي. يُعتبر أحد أبرز وجوه المدرسة الانطباعية المتأخرة. كان لآثاره وأفكاره أثر كبير في كثير من الحركات الفنية المُحْدثة وبخاصة التكعيبية (Cubism). من أشهر لوحاته: لاعبا الورق (Les joueurs de cartes) (عام 1890) والرجل ذو البيبة (L'homme à la pipe) (1890 أيضاً).

بيار أوغست رينوار (Pierre Auguste Renoir) (1841 ـ 1919): رسام فرنسي. يُعتبر أحد أبرز ممثلي المدرسة الانطباعية. تشمل أعماله لوحات بارعةً تمثّل وجوهاً ومناظر طبيعية ومشاهدَ من المقاهي. من أشهر آثاره: المقصورة (La loge) (عام 1874)، ومقهى لو مولان دو لا غاليت (Le moulin de la galette) (عام 1876)، والمظلّات (Les parapluies) (1881 ـ 1886).

البيان الشيوعي (Communist Manifesto): بيان أصدره عام 1848 كارل ماركس (Marx) وفريدريك إنجلز (Engels) وضمنّاه أولَ

تحديد لمبادىء الشيوعية الحديثة، ونداءً إلى عمال العالم يدعوهم إلى التعاون والاتحاد. وسرعان ما أصبح هذا البيان أحد الركائز الرئيسة التي قامت عليها الأحزاب الاشتراكية والشيوعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفي العقود الأولى من القرن العشرين.

بيرسي بيش شَلي (Percy Bysshe Shelley) (1792 ـ 1822): شاعر إنجليزي. يُعتبر أحد كبار الشعراء الرومانطيقيين في الأدب العالمي كلّه. ومن أشهر أعماله قصيدة ثورة الإسلام (The Revolt of Islam) (عام 1818)، ودراما بروميثيوس طليقاً (Prometheus Unbound) الغنائية (عام 1819)، ومرثاة أدونيس (Adonis) (عام 1821).

تشارلز روبرت داروين (Charles Robert Darwin) (1809 ـ 1882): عالم طبيعة بريطاني. يعتبر أبرز علماء الطبيعة في القرن التاسع عشر وأبعدهم أثراً في التفكير العلمي والديني. قام برحلة بحرية (1831 ـ 1836) زار خلالها جزر الرأس الأخضر وجُزر آزور وسواحل أميركا الجنوبية، وجمع معلومات غزيرة عن نباتاتها وحيواناتها وطبيعتها الجيولوجية، فكانت تلك الرحلة مُنْطَلقاً لدراساته الواسعة التي صاغ نتائجها، بعدُ، في النظرية الداروينية. أشهر آثاره في **أصل الأنواع** (*On the Origin of Species*) (عام 1859).

تكنولوجيا/ تقانة (Technology): المصطلح مركَّب من لفظتين يونانيتين هما: techne ومعناها «الفنّ» أو «الصنعة» وlogos ومعناها «الكلمة» أو «الكلام»، كان يفيد عند الإغريق معنى البحث في الفنون، جميلةً كانت أو تطبيقية. وظهرت لفظة «تكنولوجيا»، أولَ ما ظهرت، في اللغة الإنجليزية خلال القرن السابع عشر للميلاد. وقد استُخدمت آنذاك بمعنى البحث في الفنون التطبيقية ليس غير. وشيئاً بعد شيء أمست هذه «الفنون» نفسُها هي غَرَضَ التكنولوجيا أو

موضوعَها. وعندما أطل القرن العشرون شاع مصطلح «التكنولوجيا» شيوعاً كبيراً وأصبحت دلالته تشمل مجموعةً عريضة من الوسائل والعمليات والأفكار فضلاً عن الأدوات والآلات. ومن التعريفات الدقيقة للتكنولوجيا أيضاً أنها «وَضْعُ العلم موضعَ التطبيق تحقيقاً لمختلف الأغراض الصناعية والتجارية في المقام الأول، أو جُملةُ الطرائق والموادّ المستخدمة في هذه السبيل».

توماس كارلايل (Thomas Carlyle) (1795 ـ 1881): كاتب ومؤرّخ وفيلسوف إنجليزي. أشهر كتبه: **الثورة الفرنسية** (*The French Revolution*) (عام 1837)، **وفي الأبطال وتقديس البَطَل وعنصر البطولة في التاريخ** (*On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*) (عام 1841).

جاك لويس دايفد (Jacques Louis David) (1748 ـ 1825): رسام فرنسي. حظيت آثاره التاريخية بشعبية واسعة في عصره. وهو برغم انتسابه إلى المدرسة الكلاسيكية المُحْدَثة يُعتبر طليعة من طلائع المذهب الرومانطيقي. عُيِّن رسّاماً لنابوليون بونابرت فخلّد انتصاراته في عدد من اللوحات. من أشهر آثاره **مدام ريكامييه** (*Madame Récamier*) (عام 1799)، **والتتويج** (*Le couronnement*) (عام 1808).

جان جاك روسّو (Jean Jacques Rousseau) (1712 ـ 1778): كاتب وفيلسوف فرنسي. اعتبره بعض النقاد الوجهَ الأبعدَ نفوذاً في الأدب الفرنسي الحديث والفلسفة الفرنسية الحديثة. وليس من ريب في أن مقالاته ورواياته قد مهّدت السبيل لاندلاع الثورة الفرنسية وانبثاق الحركة الرومانطيقية في آنٍ معاً. عُرف بتمجيده للطبيعة عامةً ولطبيعة البشرية خاصةً. أشهر آثاره: **في العقد الاجتماعي** (*Du contrat social*) (عام 1762)، **وإميل**.

جان نيكولا آرثر رامبو (Jean Nicolas Arthur Rimbaud) (1854 ـ 1891): من ألمع الشعراء الفرنسيين وأبلغهم أثراً في الحركة السوريالية والشعر الحديث. بدأ بكتابة الشعر وهو في السادسة عشرة، وكانت آخر أعماله الشعرية بعد أن بلغ من العمر 19 عاماً. بعد اعتزاله الأدب، سافر رامبو في عام 1875 إلى أثيوبيا وعمل بالتجارة. أصيب بالسرطان وتوفي في مارسيليا بفرنسا عام 1891 بعد أن بترت ساقه. وصفه رفيق صباه الشاعر بول فيرلين بأنه «ينتعل الريح». أبرز قصائده «الزورق السكران» (Le bateau ivre) (1871) و"فصل في الجحيم» (1873) (Une saison en enfer). وبين عامي 1872 و1874 كتب **إشراقات** (*Illuminations*).

جمالية (Aestheticism): القول بأنّ الجمال هو المبدأ الأساسي، وبأن سائر المبادىء كالخير وغيره من المبادىء الأخلاقية مشتقة منه. وقد يُقصد بـ «الجمالية» أيضاً الاهتمام المغالى فيه بالشؤون الجمالية على حساب الاعتبارات الأخلاقية أو الاعتبارات العملية.

جمالية الحركة (Aesthetic Movement): حركة ظهرت في بريطانيا خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر مستهدفةً خلق الجمال لذاته (أي الجمال من أجل الجمال) في الأدب والفنّ، من غير اعتبار لهموم الحياة اليومية.

الجمعية الفابيّة (Fabian Society): جمعية إنجليزية أنشئت عام 1884 ابتغاء تحقيق الاشتراكية، لا من طريق الإطاحة بالدولة الرأسمالية، ولكن من طريق الإصلاحات التدريجية. كان لها أثرٌ كبير في نشوء حزب العمال البريطاني من أعضائها البارزين جورج برنارد شو (Shaw)، وهربرت جورج وَلْز (Wells). يرمز اسمها إلى ما اتّسمت به سياستها من أناة وحذر واجتنابٍ لخوض المعارك الحاسمة، وذلك على طريقة القائد الروماني فابيوس مكسيموس.

جورج باتاي (Georges Bataille) (1897 ـ 1962): كاتب وفيلسوف ومنظر حداثي فرنسي. عرف بآرائه الجريئة المثيرة للجدل حول التعبير الفني عن القضايا المتصلة بالفحش الجنسي.

جورج بيار سورا (Georges Pierre Seurat) (1859 ـ 1891): رسام فرنسي. زعيم المدرسة الانطباعية المُحْدثَة ومُبتدع «التنقيطية». من أشهر لوحاته: يوم أحد صيفي في غراند جاتّ (Un dimanche d'été à la grande Jatte) (عام 1886)، والسِّيرك (Le cirque) (عام 1891) وفيهما تتجلّى تقْنيّتُهُ التنقيطيّة.

جوزيبي غاريبالدي (Giuseppe Garibaldi) (1807 ـ 1882): قائد عسكري وبطل قومي إيطالي. يُعتبر أحد صانعي الوحدة الإيطالية وأحد أبرز رجال حرب العصابات في العصر الحديث. حرَّر صقلية ونابولي من حكم آل بوربون (عام 1860) ثم ضمهما إلى الأراضي التي حرّرها كافور (Cavour) في الشمال وبذلك نشأت المملكة الإيطالية (عام 1861). أصيبَ في أُخريات أيامه بخيبة أمل نتيجةً للمناورات السياسية التي اعتبرها متعارضةً وآراءه الثورية.

جوزيف مالورد وليام تَيرنَر (Joseph Mallord William Turner) (1775 ـ 1851): رسام رومانطيقي بريطاني. برع في استخدام اللون والضوء على نحو أصيل. من أشهر أعماله: العاصفة الثلجية: هنيبعل يجتاز الألب (Snowstorm: Hannibal Crossing the Alps) (عام 1812).

جون كونستابل (John Constable) (1776 ـ 1837): رسام إنجليزي، يُعتبر أعظم رسامي الريف الإنجليزي في القرن التاسع عشر، وأحد رواد المدرسة الانطباعية (Impressionism). تتميز لوحاته بأجوائها «النديّة». تأثّر بأساتذة الرسم الهولنديين وبخاصة رامبرانت (Rembrandt).

جون كيتْس (John Keats) (1795 ـ 1821): شاعر إنجليزي. يُعتبر أحد زعماء المدرسة الرومانطيقية ونجماً من ألمع نجوم الشعر الغنائي في الأدب الإنجليزي. عُرف ببراعة التصوير، وصدق العاطفة، وبالإكثار من الاعتماد على الأساطير اليونانية. توفي بداء السُّلّ وهو في مَيْعة الصِّبا. أشهر آثاره مطوَّلتان ميثولوجيّتان دعا الأولى أنديميون (Endymion) وقد نشرها عام 1818، ودعا الأخرى هيبيريون (Hyperion) ولم يوفَّق إلى إكمالها.

جيمس جورج فريزر (James George Frazer) (1854 ـ 1941): عالمٌ أنثروبولوجي وباحث فولكلوري بريطاني. صاحب كتاب **الغصن الذهبي: دراسة في السِّحر والديّن** (*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*) وهو يقع في اثني عشر مجلداً (1890 ـ 1915) حافلاً بالأساطير والمعتقدات البدائية والكلاسيكية والمعاصرة، وفيه يؤكّد المؤلف أن الإنسان آمن بالسحر أولاً ثم بالدين بعد ذلك ثم بالعلم في آخر الأمر.

حركة التنوير (Enlightenment): حركة فكرية ظهرت في أوروبا في القرن الثامن عشر. شكّت في المعتقدات الموروثة، وبخاصة المعتقدات الدينية، وأكّدت التفكير العقلاني والطريقة العلمية جاعلةً أولَ مرتكزاتها الإيمانَ بأن الجنس البشري يستطيع، من طريق العقل، الاهتداءَ إلى المعرفة والفوزَ بالسعادة في آنٍ معاً. أبرز ممثليها: ليسنغ (Lessing) في ألمانيا، وهيوم (Hume)، ونيوتّن (Newton) في إنجلترا، وديديرو (Diderot)، ودالامبير (d'Alembert)، وفولتير (Voltaire)، ومونتيسكيو (Montesquieu)، وروسّو (Rousseau)، وسائر الأنسيكلوبيديين (Encyclopedists) في فرنسا.

الحزب الشيوعي (Communist Party): اسم يُطلق على كل حزب بروليتاري قائم على أساس من الماركسية اللينينية. ويُعتبر

الحزب الشيوعي الروسي الذي أسّسه لينين (Lenin) عام 1918، بعد نشوب الخلاف بين البلاشفة (Bolsheviks) والمناشفة (Mensheviks)، والذي عُدِّل اسمه عام 1952 ليصبح «الحزب الشيوعي السوفياتي»، أقدمَ هذه الأحزاب على الإطلاق. وقد انشقّ هذا الحزب، بعد وفاة لينين، إلى جناحين، جناح ستالين (Stalin) وجناح تروتسكي (Trotsky)، ونشب بين الجناحين صراع مرير كُتبت فيه الغلبة لستالين. وإثر وفاة ستالين جاء خروشوف (Khrushchev) فشجبَ الستالينية ورأى فيها ضرباً من «عبادة الشخصية».

الخطايا السبع المميتة (The Seven Deadly Sins): وفق (سفر الأمثال 16: 6 ـ 19) في كتاب **العهد القديم**: «هذه الستة يبغضها الرب، وسبعة هي مكرهة نفسه، عيون متعالية، لسان كاذب، أرجل سريعة الجريان إلى السوء، شاهد زور يفوه بالأكاذيب، وزارع خصومات بين إخوة» ولكن قائمة «الخطايا السبع المميتة» في المفهوم الشائع هي: «الكبرياء، الحسد، الجشع، الشهوة، الغضب، الطمع، والكسل».

داروينية (Darwinism): مذهب تشارلز داروِن في أصل الأنواع وتطوّرها. وهو يقول بأن الكائنات الحية تنزع إلى إنتاج مواليد تختلف اختلافاً طفيفاً عن آبائها، وبأن عملية الاصطفاء الطبيعي تُفضي إلى بقاء الأصلح أو الأكثر تكيُّفاً مع البيئة، وبأن ذلك كله يؤدي في نهاية المطاف إلى ظهور أنواع جديدة لم تكن معروفة من قبل. وقد بسط داروين مذهبه هذا في كتابه الهامّ **في أصل الأنواع** (*On the Origin of Species*) الذي أثار عند نشره عام 1859 عاصفة هوجاء في الدوائر العلمية والفلسفية والدينية جميعاً فهلّل له قومٌ وسفّهه آخرون. ومع ذلك فإن الإجماع منعقد اليوم بين الباحثين على أن هذا الكتاب قد أحدث ثورة كاملة في التفكير البيولوجي، وأنه أقام فكرة التطوّر

(Evolution) على أسس جديدة مكّنتها من الصّمود حتى الآن في وجه كثير من الحملات النقدية التي وجُهت إليها.

رأسمالية (Capitalism): نظام اقتصادي يمتلك فيه الأفراد، أو الشركات، وسائلَ الإنتاج والتوزيع، ويتمّ استثمار الأموال في ظلّه بمبادرة شخصية لا من طريق توجيه الدولة أو سيطرتها. ومن خصائص الرأسمالية البارزة إنتاجُ السّلع من أجل الربح وتحديدُ أسعارها على أساس من مبدأ المنافسة في السوق الحرة. كانت الرأسمالية في أول أمرها تجاريّة خالصةً. وفي الثلث الأخير من القرن الثامن عشر ظهرت الرأسمالية الصناعية ونشطت الرأسمالية المصرفية. وقد سيطرت الرأسمالية على الحياة الاقتصادية كلها حتى ولادة الاتحاد السوفياتي عام 1917، ومنذ ذلك الحين عرف العالم نظامين اقتصاديين متصارعين: الرأسمالية والاشتراكية. وقد أخذت معظم الدول الرأسمالية في السنوات الأخيرة بمبدأ التخطيط أو التوجيه الاقتصادي، في محاولة للحد من سيطرة رأس المال الفرديّ على البلاد، وتُعتبر الولايات المتحدة الأميركية كبرى الدول الرأسمالية.

رومانطيقية (Romanticism): حركة أدبية وفنية وفلسفية نشأت في أواخر القرن الثامن عشر واستمرت حتى منتصف القرن التاسع عشر بوصفها ردَّ فعل للكلاسيكية المُحْدَثة. وقد تميّزت بالتأكيد على الخيال والعاطفة، وبالنزعة إلى تصوير الخبرات الذاتية وتمجيد الإنسان العادي، وبحبّ عارم للطبيعة الخارجية ميل إلى الكآبة. ولعل جان جاك روسّو كان أبرز من مثّلَ روح الثورة على عالم الكلاسيكيّة المُحْدَثة، وذلك بشَجْبه شرور المدنية وتعظيمه للطبيعة عامة والطبيعة البشرية خاصةً. ومن أشهر ممثلي الرومانطيقية في الشعر هوغو ولامرتين وموسيه (في فرنسا)، وهايني (في ألمانيا) وبايرون وكيتس

وشيلي ووردزورث وكولريدج (في بريطانيا). ومن أبرز ممثليها في الرسم دولاكروا، وفي الموسيقى بيتهوفن وبرلييوز.

سْتَنْدال (Stendhal) (1783 ـ 1842): روائي فرنسي. اسمه الحقيقي ماري هنري بيل (Marie Henri Beyle). يُعتبر أحد أبرز وجوه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر. اتّسمت آثاره، الرومانطيقية الطابع، بسخرية بارعة، وبنفاذ نادر على أعماق النفس البشرية، وبنزوع واضح إلى النقد الاجتماعي. أشهر رواياته: **الأحمر والأسود** (*Le rouge et le noir*) (عام 1830).

شارل بودلير (Charles Baudelaire) (1821 ـ 1867): شاعر فرنسي. عُرف بمَنْزَعه المتحرر أخلاقياً. يُعتبر واحداً من أبرز الدعاة إلى الأخذ بنظرية الفن للفن (Art for Art's Sake). عدَّه كثيرٌ من النقاد «شاعر الحضارة الحديثة». كان لنظرياته الجمالية أبعد الأثر في نشوء المدرسة الرمزية. اشتهر بديوانه **أزهار الشر** (*Les fleurs du mal*) (عام 1857).

شيوعية (Communism): نظرية سياسية مبنيّة على أساس المساواة المطلقة والملكية الجماعية لوسائل الإنتاج والسِّلع الاستهلاكية. ومن هنا كانت، بشكلها الحديث، امتداداً للاشتراكية (Socialism). والشيوعية الحديثة تطالب بأن تكون السيطرة على الدولة وعلى النشاط السياسي كله في أيدي العمال، وتؤمن بالصراع الطبقي (Class Struggle)، أي الصراع على السلطة بين البورجوازية أو الرأسمالية بوصفها الطبقةَ المستغِلّة ـ وبين البروليتاريا (Proletariat) أو طبقة العمال والكادحين ـ بوصفها الطبقةَ المستغَلّة ـ وترى أن تاريخ المجتمعات البشرية لا يعدو أن يكون صراعاً بين الطبقات. أما الهدف الأبعد للشيوعية الحديثة فهو السّعي لإقامة مجتمع بلا دولة.

طَليعيون (Avant - garde): اسم عامّ يُطلق، في الفن بخاصة، على كل جماعة تبتدع أسلوباً جديداً أو أصيلاً في التعبير الفني. ويستخدم كذلك في التحليلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية. والمصطلح فرنسي الأصل، وهو يشمل مختلف المدارس الفنية التي خرجت على العمود التقليدي ابتداءً من الثلث الأخير من القرن التاسع عشر حتى اليوم.

عقلانية (Rationalism): القول بأن المعرفة كلُّها والحقيقة كلّها تُدْرَكان من طريق العقل. ويُطلق اسم العقلانية، بمعنى أضيق، على نظرة فلسفية تذهب إلى القول بأن للحقيقة نفسها «بنيةً عقلانية»، ومن هنا فإن ثمة حقائق ـ في علمي المنطق والرياضيات بخاصة، وفي علم الأخلاق وما وراء الطبيعة أيضاً ـ يستطيع الفكر إدراكها مباشرةً. وتُعتبر فلسفة ديكارت من أحسن الأمثلة على المذهب العقلي بمفهومه هذا. والشيء نفسه يصحّ على فلسفَتيْ لايْبنتز وسبينوزا الميتافيزيقيّتين، وعلى نظريات هيغل المنطقية أيضاً.

علم الإنسان (Anthropology): علم يبحث في أصل الجنس البشري وتطوره وأعراقه وعاداته ومعتقداته وثقافاته. وهو ينقسم إلى فرعين رئيسيين: الأنثروبولوجيا الطبيعية والأنثروبولوجيا الثقافية. فأما الأنثروبولوجيا الطبيعية فتعنى بدراسة الإنسان القَبْتاريخي والإنسان الحديث والعمليات النشوئية التي أدت إلى تطورهما. وأما الأنثروبولوجيا الثقافية فتعنى بدراسة مختلف الثقافات التي أنشأها الإنسان عبرَ التاريخ، وهي تتفرع إلى شُعَب أربع، هي علم الآثار وعلم الأعراق البشرية، والأنثروبولوجيا الاجتماعية وعلم اللغة. ويُعتبر جوهان بلومنباخ أبا الأنثروبولوجيا الحديثة.

غاليليو غاليلي (Galileo Galilei) (1564 ـ 1642): فيزيائي وعالم فلك ورياضيات إيطالي. يُعتبر في رأي كثير من الباحثين واضع

أُسس العلم التجريبي الحديث. صنع عدة تلسكوبات، واكتشف أقمار المشتري (Jupiter)، ولاحظ كُلَف الشمس (Sunspots) وطبيعة القمر الجبليّة، وأظهر أن الطريق اللَّبنيّة (Milky Way) مؤلفة من نجوم. أيّد نظرية كوبرنيكوس (Copernicus) القائلة بأن الأرض وسائر الكواكب تدور حول الشمس، فنقمت عليه الكنيسة وحاكمتْهُ فاضطُرّ، مُرغَماً، إلى إعلان تراجعه عن هذا التأييد.

غوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) (1821 ـ 1880): روائي فرنسي. يُعتبر، في رأي كثير من النقاد، رائدَ الواقعية في الأدب الحديث. ينمّ أسلوبه عن كدح موصول في سبيل الكمال الفنّي. تأثّر به جويس (Joyce) وكونراد (Conrad). أشهر آثاره: **مدام بوفاري** (*Madame Bovary*) (عام 1857) وقد صورً فيها الحياة الفرنسية البورجوازية تصويراً لم يَرُقْ لكثير من أهل العصر فحوكم بتهمة الفحش والإباحية، **وسالامبو** (*Salammbô*) (عام 1862)، وقد جعل مسرحَ أحداثها قرطاجة القديمة.

غوستاف كوربيه (Gustave Courbet) (1819 ـ 1877): رسام فرنسي. يُعتبر أحد زعماء المدرسة الواقعية. من أشهر لوحاته مُحْتَرَف الرسام (L'atelier du peintre).

فاشيستيّة (Fascism): نظام أو حركة أو فلسفة سياسية تمجّد الدولةَ والعِرْق وتدعو إلى إقامة حكم أوتوقراطيّ مركزيّ على رأسه زعيم ديكتاتوري، وإلى السيطرة على كل شكل من أشكال النشاط القومي. ويُطلق اسم الفاشيّة بخاصة على نظام الحكم الإيطاليّ في عهد موسوليني (1922 ـ 1943)، الذي كان أول من استخدم لفظة «الفاشيّة» عام 1919. وقد بلغت الفاشيّة ذروتها في ألمانيا في ظلّ أدولف هتلر. أما اللفظة نفسها فمشتقّة من اللفظة اللاتينية fascis

ومعناها «الحزيمة» أو مجموعة القضبان المحزومة على فأس. وكانت الحزيمة شعارَ السلطة في روما القديمة.

فاوْسْت/ فاوْسْتَس (Faust/ Faustus): ساحر ومشعوذ ألماني من أهل القرن السادس عشر. اشتهر في الأدب والأسطورة بوصفة رجلاً باعَ روحه للشيطان مقابلَ حصوله على الشباب والمعرفة والقوة. وقد توفي فاوست التاريخي حوالي العام 1540؛ وفي المصادر المعاصرة أنه كان كثير الأسفار، واسع الشهرة، ولكنه سيّئ السمعة إلى حدّ بعيد. أما الشهرة التي ذاعت لفاوست بعد الوفاة فمردُّها إلى كتاب مجهول المؤلف اسمه **كتاب فاوست** (*Faustbush*) (عام 1587)، وهو مجموعة من الحكايات عن بعض السحرة القدماء. ومع تراخي الأيام تحوَّلَ فاوست التاريخي إلى أسطورة استوحاها أدباء كثيرون من أبرزهم مارلو (Marlowe) وغوته (Goethe) وغيرهما.

فرانتز كافكا (Franz Kafka) (1883 ـ 1924): كاتب تشيكي يهودي كتب بالألمانية، رائد الكتابة الكابوسية. يعد أحد أفضل أدباء الألمانية في فن الرواية والقصة القصيرة. ولد لعائلة يهودية متحررة، ودرس الكيمياء والحقوق والأدب في الجامعة الألمانية في براغ (1901). وتوفي بمرض السل بالقرب من فيينا. نشرت أغلب أعماله، بعد موته، على يد صديقه المقرب ماكس برود، الذي لم يستجب لطلب كافكا بإبادة كل كتاباته. من مؤلفاته الروائية: **المحاكمة**، **المسخ**، **القلعة**.

فرانشيسكو دو غويا (Francisco de Goya) (1746 ـ 1828): رسام إسباني. يُعتبر أحد أعظم الرسامين في جميع العصور. تميّز فنه، ابتداء من عام 1792، بواقعية جديدة. شجب في آثاره الحربَ

والتعصُّب الكاثوليكي وكراهية الأثرياء للثقافة. من أشهر أعماله: لا ماجا فستيدا (La Maja Vestida) (1797 ـ 1798)، وكوارث الحرب (Disasters of War) (عام 1810)، وفرقة الإعدام، 3 أيار/ مايو 1808 (The Firing Party, 3rd May 1808).

فريدريك إنجلز (Friedrich Engels) (1820 ـ 1895): فيلسوف اشتراكي ألماني. يُعتبر أقرب رفاق كارل ماركس إليه وأبرز المُسْهِمين معه في تأسيس الشيوعية الحديثة. قضى شطراً كبيراً من حياته في إنجلترا. التقى بماركس عام 1844، وأسهم معه في وضع **البيان الشيوعي**. وبعد وفاة ماركس نشر المجلدين الثاني والثالث من كتاب **رأس المال** (*Das Kapital*) (عام 1885 وعام 1894).

فريدريك فلْهَلْم نيتْشه (Friedrich Wilhelm Nietzsche) (1844 ـ 1900): فيلسوف ألماني. أنكر البعث والحساب. ودعا إلى اطّراح العبادة منادياً بضرورة انصراف الإنسان إلى الارتفاع بذاته حتى يبلغ مرتبة «الإنسان الأسمَى» أو السَوبرمان (übermensch). تأثرت النازية بآرائه تأثراً كبيراً. أُصيب بانهيار عصبي (عام 1889)، فقضى بقية حياته في مستشفى للأمراض العقلية. أشهر آثاره: **هكذا تكلّم زَرادَشْت** (*Also Sprach Zarathustra*) (صدر الجزءان الأولان منه عام 1883، وصدر بكامل أجزائه الأربعة عام 1892).

فريدريك فرانسوا شوبان (Frédéric François Chopin) (1810 ـ 1849): مؤلف موسيقي وعازف بولندي، يُعتبر أحد أعظم الموسيقيين الذين كرَّسوا معظم إنتاجهم للبيانو. تميّزت آثاره بنبرة رومانطيقية ساحرة، وبطابع شخصي كئيب في كثير من الأحيان. استوحى كثيراً من ألحانه من مأساة وطنه. استقر به المقام، وهو في الحادية والعشرين، في باريس حيث عاش قصة حبّ راوحت بين

السعادة والشقاء مع الروائية الفرنسية جورج صاند (Sand). أصيب بداء السُلّ ومات متأثراً به.

فكتور ماري هوغو (Victor Marie Hugo) (1802 ـ 1885): شاعر وروائي وكاتب مسرحي فرنسي. عالج في آثاره موضوعات كونية وأخرى معاصرة. وآمَنَ بقدرة الإنسان على بلوغ الكمال. تزعَّمَ الحركة الرومانطيقية الفرنسية وهيمَنَ عليها. أشهر أعماله الروائية: **نوتردام دو باري**، و**البؤساء**.

فن الكاريكاتور (Caricature): طريقة في الرسم تبالغ، على نحو ساخر، في إظهار أبرز خصائص شخص ما، أو عصر ما، أو حدث ما. . . إلخ. وهو فنّ عريق، عرفه بمعناه البدائي، قدامى المصريين، وعُني به الإغريق فزينّوا كثيراً من الكؤوس الخزفية بمختلف الرسوم الساخرة. الكاريكاتور، بالمفهوم الحديث للكلمة، لم ينشأ إلا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر. وهو يحتلّ اليوم مكاناً بارزاً في الصحف والمجلات؛ وفيه يعبّر الرسامون الكاريكاتوريون عن آرائهم في الأحداث السياسية والأوضاع الاجتماعية. واللفظة إيطالية الأصل caricatura ومعناها الوَسْق أو التحميل.

فنسانت فان غوغ (Vincent van Gogh) (1853 ـ 1890): رسام هولندي. يُعتبر، بإجماع النقاد، أعظم الرسامين الهولنديين بعد رامبرانت، وواحداً من أبرز ممثلي «الانطباعية المتأخرة». برع بتصوير المشاهد الطبيعية، من آثاره: الكرسي والبيبة (The Chair and the Pipe) (1888 ـ 1889). وغابة الزيتون (The Olive Gove) (عام 1889).

فَوْضَوية (Anarchism): نظرية سياسية تقول بأن الحرية الفردية يجب أن تكون مُطْلقة، وبأنّ جميع أشكال السلطة الحكومية غير

مرغوب فيها ولا ضرورة لها البتّة. وتنادي بإلغاء الرأسمالية والملكية الخاصة وبإقامة مجتمع مرتكز على التعاون الطّوعي بين الأفراد والجماعات. والفوضوية قديمة تحدَّث عنها أفلاطون في كتاب **الجمهورية** (*The Republic*). ولقد لقيت رواجاً غير يسير، في أواخر القرن التاسع عشر، وبخاصة في أوساط المثقّفين في فرنسا وروسيا وإيطاليا وإسبانيا في المقام الأول. ويُعتبر الفرنسي برودون (Proudhon) أحد أبرز دعاة الفوضوية. والواقع أنه هو الذي استحدث هذه اللفظة في القاموس السياسي. ومن أشهر الفوضويين أيضاً الروسي ميخائيل باكونين (Bakunin).

فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكي (Fyodor Mikhaylovich Dostoyevsky) (1821 ـ 1881): روائي روسيّ. نَفَذَ في أعماله إلى أحلك جَنَبات القلب البشري، فكان لمَنْزَعه السيكولوجيّ هذا أبعد الأثر في الرواية العالمية الحديثة. تدور موضوعاته الرئيسة على محور الخير والشرّ، والجريمة ووخز الضمير، وتعالج الصراع بين الإيمان والشك. من أشهر آثاره **الجريمة والعقاب** (*Crime and Punishment*) (عام 1866)، **والمعتوه** (*The Idiot*) (1868 ـ 1869)، **والإخوة كرامازوف** (*The Brothers Karamazov*) (1879 ـ 1880) التي تُعتبر رائعته الكبرى.

كلاسيكيّة (Classicism): قواعد الأدب والفن عند الإغريق والرومان، وهي تشمل البساطة والوضوح والتناسب والعقلانية والسيطرة على العواطف والتوكيد الشديد على الشكل. ويطلق لفظ الكلاسيكية أيضاً على التزام هذه القواعد في شتى حقول المعرفة وفي توصيف البنى الاقتصادية والاجتماعية. وتُعتبر الكلاسيكية، بهذا المعنى، نقيضاً للرومانطيقية (Romanticism) وكثيراً ما تدعى أيضاً الكلاسيكية المحدثة (Neoclassicism). ازدهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر للميلاد حين اكتسبت آثار الإغريق والرومان الأدبية

والفنية أهمية جديدة وأخذ الأدباء والفنانون ينسجون في إنتاجهم على منوال القدامى.

كومونة باريس (Commune of Paris): اسم يُطلق على انتفاضة باريس الثورية ضد الحكومة الفرنسية إثر هزيمة فرنسا في الحرب الفرنسية البروسية (Franco - Prussian War) وسقوط نابليون الثالث. بدأت في 18 آذار/ مارس 1871 وأُخمدت في 28 أيار/ مايو من العام نفسه. وقد عُدَّت هذه «الكومونة» تعبيراً صارخاً عن التيارات الجمهورية الوطنية التي عصفت بباريس في تلك الفترة، واعتُبرت ـ في الوقت نفسه ـ أولَ تمرُّد قامت به البروليتاريا على النظام الرأسمالي.

لاّعَقْلانية (Irrationalism): فلسفة تؤكّد على الحَدْس أو العزيزة أو الشعور أو الإيمان أكثرَ من توكيدها على العقل، أو تقول بأن الكون تسيِّره قوىً غير عاقلة. واللاعقلانية تنطلق من الاعتقاد بأنه ليس في مقدور العقل أن يساعدنا على فهم العالم، وبأن في إمكاننا إغناء معرفة الإنسان للعالم من طريق بَسْط هذه المعرفة إلى ما وراء حدود العقل. ويُطْلق مُصطلح اللاعقلانية، بخاصة، على نزعة فلسفية ظهرت في القرن التاسع عشر، علماً بأن اللاعقلانية طَبَعت بطابعها كثيراً من النظم الفلسفية القديمة والحديثة، ابتداءً بأفلاطون وانتهاءً بسارتر وكامو، ومروراً بالمتصوّفة وشوبنهاور وغيرهم.

لويس بلان (Louis Blanc) (181 ـ 1882): اشتراكي فرنسي. مؤلِّف كتاب **تنظيم العمل** (*Organisation du travail*) (عام 1839) الذي طلع فيه بالمبدأ القائم «من كلٍّ حسبَ إمكاناته ولكلٍّ حسبَ حاجاته». ومن آثاره الهامة أيضاً: **تاريخ الثورة الفرنسية** (*Histoire de la révolution française*) (1847 ـ 1862)، **والاشتراكية: حقّ العمل** (*Le socialisme: Droit au travail*) (عام 1849).

مذهب التعبيرية (Expressionism): مذهب في الفن يستهدف، في المقام الأول، التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان. وفيه تحرَّف صُورَ العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط القوية والمُغايَرات (Contrasts) المثيرة. وترتبط التعبيرية بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، على الرغم من أن ملامحها تتبدّى في بعض الأعمال الفنية التي ترقى إلى العصر الوسيط.

مكسيميليان دو روبسبيار (Maximilien de Robespierre) (1758 ـ 1794): أحد أبرز رجال الثورة الفرنسية. حكم فرنسا حُكماً ديكتاتورياً خلال عهد الإرهاب (5 أيلول/ سبتمبر 1793 ـ 27 تموز/ يوليو 1794) فقضى على معظم خصومه السياسيين. فرض معتقداته الدينية بقانون 7 أيار/ مايو 1794 بعد أن وضع ما عُرف بـ «عبادة الذات العليا» (culte de l'Etre suprême). أُعدم بالمقصلة.

ميخائيل باكونين (Mikhail Bakunin) (1814 ـ 1876): ثائر وفوضويّ روسي. شارك في ثورات عام 1848 واعتُقل عام 1849. نفي إلى سيبيريا (عام 1857)، ولكنه سرعان ما فرّ منها إلى لندن (عام 1861)، ومن ثُمّ قام بنشاط فوضوي واسع في أوروبا (1861 ـ 1876). لَهُ كتاب **الله والدّولة** (*God and the State*) (نُشر عام 1882).

نابليون الأوّل/ نابليون بونابرت (Napoléon I/ Napoléon Bonaparte) (1769 ـ 1821): إمبراطور فرنسا (1804 ـ 1815). يُعَدّ أحد أعظم القادة العسكريين في جميع العصور. غزا مصر (1798 ـ 1799)، ودوَّخ بفتوحاته القارة الأوروبية. حاول احتلال روسيا ولكنه ارتدّ عنها خائباً (عام 1812) تنازل عن العرش عام 1814، فنُفي إلى جزيرة ألبا. وقد حاول استعادة عرشه خلال فترة الأيام المئة، ولكنه

هُزم هزيمةً حاسمة في واترلو (عام 1815) فنفاه الإنجليز إلى جزيرة سانت هيلانه.

نازية (Nazism): أيديولوجية حزب العمال الألماني الاشتراكي الوطني (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) أو الحزب النازيّ (وليست لفظتا «النازيّ» و«النازية» غير اختصار لاسم حزب العمال الألماني الاشتراكي الوطني هذا). وَضَع أدولف هتلر هذه الأيديولوجية متأثراً بالفاشيّة الإيطالية وبَسَطها في كتابه **كفاحي**. وقوام النازية سيطرةُ الدولة على الاقتصاد، والقوميةُ العنصريةُ القائلة بأن العِرق الآريّ سيّد الأعراق جميعاً، وضرورةُ توسيع رقعة ألمانيا الإقليمية. وقد برزت النازية في ألمانيا مع بروز هتلر (عام 1933) وسقطت بسقوطه.

نظام إقطاعي (Feudal System): النظام الاقتصادي والسياسي والاجتماعي الذي سادَ أوروبا ابتداءً من القرن التاسع إلى القرن الرابع عشر للميلاد. يقوم على أساس العلاقة بين السيِّد المُقْطِع (Lord) (الأمير أو الملك) وبين التابع المُقْطَع (Vassal) (ومن يدينُ له بالولاء من المزارعين والفلاحين والأقنان أو عبيد الأرض (Serfs)). وبموجبه يمنَحُ المُقْطِع تابعَهُ أرضاً (إقطاعةً (Fief) or (Fee) or (Feud)) فيستغلّها هذا لقاء خراج محدَّد وخدمات معيّنة يقدّمها إلى السيِّد الذي يشمله بحمايته. وقد اتخذت الإقطاعية عَبْرَ العصور أشكالاً مختلفة، ولا تزال تؤلف حتى اليوم قوةً سياسية واجتماعية في مواطن عديدة من العالم.

نظرية النشوء والارتقاء (Theory of Evolution): في علم الأحياء، نظرية تقول بأن جميع الأنواع الحيوانية والنباتية قد تطورّت تدريجياً، عَبْرَ أجيال متعاقبة، عن أشكال بسيطة أو بدائية سابقة. ولكن النظرية لم تتّخذ زخمها القويّ إلا عندما نشر داروين كتابه **في**

أصل الأنواع (*On the Origin of Species*) (عام 1859) حيث ذهب إلى القول بأن بعض الصفات المتوارثة أقدرُ على البقاء في بيئة معيّنة من بعضها الآخر، ومن هنا فإن هذه الصفات هي التي تدوم وتتكاثر في حين تنحطّ الصفات الأخرى ثم تزول.

النهضة الأوروبية (The European Renaissance): حركة الانبعاث الفني والأدبي والعلمي التي نشأت في إيطاليا في القرن الرابع عشر للميلاد واستمرّت حتى مطلع القرن السابع عشر، والتي امتدّت إلى أنحاء مختلفة من أوروبا، وبذلك كانت مرحلة انتقالية بين القرون الوسطى والعصر الحديث. من أسبابها ظهورُ المدن وازدهارها؛ وبروزُ طبقة جديدة من الناس تعمل في ميداني التجارة والصناعة وتتحدّى طبقة أمراء الإقطاع من حيث الثروةُ والقوة والثقافة؛ وهجرةُ عدد من علماء القسطنطينية إلى إيطاليا عقب استيلاء السلطان محمد الفاتح عليها (عام 1453) حاملين معهم كثيراً من المخطوطات الإغريقية القديمة؛ واتصالُ الأوروبيين عموماً بحضارة العرب في الأندلس والشرق واتصال الإيطاليين خصوصاً بهذا الحضارة عن طريق جزيرة صقلّية؛ وحركةُ الكشوف الجغرافية التي أدت إلى اكتشاف رأس الرجاء الصالح والعالم الجديد (أميركا). وقد تميّزت النهضة بالعودة إلى المفاهيم والقِيم الكلاسيكية، الإغريقية والرومانية، وبانتشار الاتجاه «الإنساني»، وازدهار الأدب والفن واختراع الطباعة، وانبلاج فجر العالم الحديث. وبلغت أوجها في القرن السادس عشر بتأثير من بترارك وبوكاتشيو (في الأدب) وغيوتّو (في الفن). من كواكبها الساطعة في إيطاليا مايكل آنجلو، وليوناردو دافنشي، ورافاييل وتيتيان (تيسيان) (في الفن)؛ وآريوستو وتاسّو (في الشعر)؛ ومكيافيللي (في الفكر السياسي). ومن أركانها، في فرنسا، رونسار ورابليه ومونتاين، وفي هولندا إيراسموس، وفي إسبانيا

سرفنتس، وفي إنجلترا مور ومارلو. وقد حقّقت نتائجَ باهرة، في حقل الفلك، مع كوبرنيكوس وغاليليو، كما حقّقت تقدماً في علم التشريح. وعلى الجملة، فقد حررت أوروبا من أغلال القرون الوسطى، ودعت الناسَ إلى فهم الحياة والاستمتاع بها.

هاينريتش هايني (Heinrich Heine) (1797 ـ 1856): شاعر وكاتب ألماني. يُعتبر أحد أعظم الشعراء الألمان، وحَلْقة الوصل بين الحركتين الرومانطيقية والواقعية في الأدب الألماني. في شعره الغنائي، وبخاصة في مجموعته **كتاب الأغاني** (*Buch der Lieder*) (عام 1827)، صُوَرٌ خيالية رشيقة، ودَفْقٌ عاطفي مَشوب بالسخرية أحياناً.

وليام بلايك (William Blake) (1757 ـ 1827): شاعر ورسام ومتصوِّف إنجليزي. غَلَبت الرمزية على آثاره، وبخاصة المتأخر منها. أشهر أعماله الشعرية **أغاني البراءة** (*Songs of Innocence*) (عام 1789) و**أغاني الخبرة** (*Songs of Experience*) (عام 1794). ومن أشهر أعماله الفنية رسومه المائية لملحمة دانتي الكوميديا الإلهية (Divina Commedia) (عام 1825).

وليام ووردزورث (William Wordsworth) (1770 ـ 1850): شاعر إنجليزي. يُعَدّ كبير شعراء الحركة الرومانطيقية الإنجليزية. ارتبط اسمه بـ «منطقة البحيرات» التي استوحى منها أروع أعماله الشعرية. حاول أن يتحدّث في شعره بلغة الناس العاديين فانحدر إلى مستوى النثر أحياناً، ولكن «تجربته» هذه غيّرت مجرى الشعر الإنجليزي. من أشهر آثاره قصيدة طويلة عنوانها الاستهلال (The Prelude).

يعاقبة (Jacobins): جماعة سياسية متطرفة سيطرت على مقاليد الحكومة الثورية في فرنسا من منتصف عام 1793 إلى منتصف عام

1794. حكمت البلاد بالإرهاب، وكان أبرز زعمائها روبسبيار. نشأت، أول ما نشأت، بوصفها «نادي بريتون» (Club Breton) في فرساي، ثم أُعيد تنظيمها، في كانون الأول/ ديسمبر 1789 على الأرجح، تحت اسم «جمعية أصدقاء الدستور» (Société des amis de la constitution)، ولكنها اشتهرت باسم «النادي اليعقوبي» أو «اليعاقبة» لأنها كانت تعقد اجتماعاتها في دير سابق للرهبان الدومينيكان الذين كانوا يُعرفون، في باريس باليعاقبة (Jacobins).

يوهان فولفغانغ فون غوته (Johann Wolfagang von Goethe) (1749 ـ 1832): كبير شعراء الألمان وأحد عمالقة الأدب العالمي. تميّز بتعدّد المواهب. فكان شاعراً، وناقداً، وروائياً، وكاتباً مسرحياً، ورسّاماً، وعالماً، وفيلسوفاً، وصحافياً. أعطى اللغة الألمانية رشاقة كانت تعُوزها وحرَّرها من سلطان الآداب الأجنبية الطاغي عليها، وذلك بقصائده الغنائية المتّسمة باليُسْر والطّبَعيّة والذاتية. له رواية شهيرة هي **أحزان فرتر الشابّ** (*The Sorrows of Young Werther*) (عام 1774)، وعدد من المسرحيات أهمّها **فاوست** (*Faust*) في جزأين (عام 1808 وعام 1832).

الفهرس

- ت -

- ث -

ـ ك ـ

ـ ل ـ

ـ م ـ

ـ ن ـ

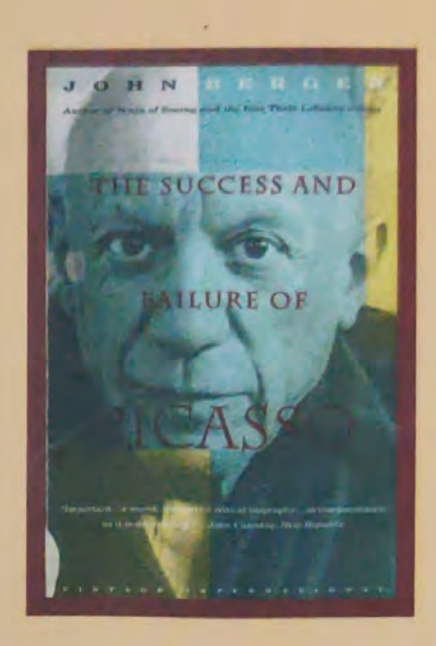
ـ هـ ـ

ـ و ـ

ـ ي ـ

بيكاسّو

نجاحه وإخفاقه



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم

عندما صدر هذا الكتاب عام 1965، كان بابلو بيكاسو قد بلغ شهرة واسعة، مكللاً بهالات إعجاب المعجبين والمريدين والنقاد، من أوساط فنية وأيديولوجية مختلفة. لقد وضع هذا الكتابَ الناقدُ البريطاني اليساري جون بيرجر، عارضاً فيه رؤيةً نقدية متماسكة وشاملة لبيكاسو ولفنه، انطلاقاً من تكوين الفنان، ومن العوامل التي أثرت في نشاطه الإبداعي، والسياق التاريخي الذي حدد مساره، لمدةٍ تزيد على نصف قرن.

أثار الكتاب، منذ صدوره، ولايزال، جدلاً واسعاً في الأوساط الفنية، لا لجرأته في التصدي لكثير من المفاهيم والمعايير التي ارتكز عليها النقاد في تناولهم لفن بيكاسو فحسب، بل لمقولته الرئيسية بأن بيكاسو الفنان إنما انتهى، كقضية، وثورة، ومعلم، مع انتهاء الحرب العالمية الثانية. وهي مقولة لم يتخلَّ عنها بيرجر في المقالات والدراسات التي وضعها عن بيكاسّو في ما بعد، ولا في طبعات الكتاب اللاحقة التي صدرت في أعقاب وفاة الفنان، بعد أن أضاف إليها فصولاً عام 1989، ولا في المقدمة التي خصّ بها القارئ العربي في هذه الترجمة التي تصدرها المنظمة.

- **جون بيرجر (1926 – ..)**: كاتب وناقد ورسام ومؤرّخ فنّي بريطاني. من مؤلّفاته: *Selected Essays* (2001), *Hold Everything Dear* (2007) and *from A to X* (2008).

- **فايز الصُيّاغ**: عالم اجتماع من الأردن. باحث بمركز الدراسات الاستراتيجية - الجامعة الأردنية: من ترجماته الصادرة عن المنظمة: **علم الاجتماع** (2005)، **عصر الثورة** (2007)، **عصر رأس المال** (2008).



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 14 دولاراً
أو ما يعادلها


ISBN 978-9953-0-1933-8
9 789953 019338